

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



**UM DRAMA DA CRÍTICA: OSCAR WILDE, WALTER PATER E MATTHEW  
ARNOLD, LIDOS POR FERNANDO PESSOA**

**JORGE ALBERTO URIBE LOZADA**

**DOUTORAMENTO**  
**EM ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA**  
**TEORIA DA LITERATURA**

**2014**



**UM DRAMA DA CRÍTICA: OSCAR WILDE, WALTER PATER E MATTHEW  
ARNOLD, LIDOS POR FERNANDO PESSOA**

**JORGE ALBERTO URIBE LOZADA**

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO  
PROFESSOR DOUTOR ANTÓNIO MACIEL DE CASTRO FEIJÓ

COM APOIO FINANCEIRO





## Agradecimentos

O trabalho que se traduziu nesta dissertação beneficiou de um número de Pessoas muito superior ao que pode ser referido aqui sem ser inoportuno. Muitas dessas pessoas, às que devo gratidão em grande medida, são o vulto da minha vida em Lisboa nos últimos seis anos. Elas são o que Lisboa é para mim, e por isso estou-lhes agradecido muito para além das palavras.

Das pessoas directamente envolvidas neste trabalho agradeço, primeiramente ao Professor António Feijó, que o fez possível. A sua presença nestas páginas, e no seu autor, transcende a dívida intelectual e inaugura um olhar. Este agradecimento é extensivo aos professores João Figueiredo e Miguel Tamen que, em numerosas oportunidades, enriqueceram estas páginas e o responsável por elas, com exemplos práticos do que pode ser um professor. Com eles agradeço também aos meus colegas no Programa em Teoria da Literatura, que foram companhia afável nestes ofícios de ler e de viver. A Tiago Silva, Helena Miranda e Carlos Pereira agradeço-lhes, entre outras coisas, o meu português, por mal ou por bem. Um agradecimento também a Nuno Amado, que durante anos de conversa inacabada fez desta uma empresa mais amena.

O meu interesse por Fernando Pessoa não teria resultado no que é hoje sem a constante e generosa colaboração de Jerónimo Pizarro. Devo à sua intuição e determinação a oportunidade de fazer o que faço. No redescobrimento constante do meu constitutivo fascínio pela literatura, através das páginas de Pessoa, acompanharam-me Pauly Ellen Bothe e Patricio Ferrari, a eles devo múltiplas leituras aqui apresentadas e referências a textos no espólio, para além do gosto partilhado por esta forma de vida. Também agradeço a ajuda de Antonio Cardiello, Cláudia Fischer, Steffen Dix e Pablo López. Para a melhor compreensão de várias passagens, em pontos cruciais da minha pesquisa, contei com a atenta colaboração de Richard Zenith e de José Barreto. Agradeço também aos membros do projecto *Estranhar Pessoa* pela sua ajuda, ensinamento e companhia, particularmente a Humberto Brito, e aos Professores Rita Patrício, Fernando Cabral Martins, Gustavo Rubim e Abel Barros Baptista. Agradeço, especialmente, a Pedro Sepúlveda, a sua companhia e amizade, neste e outros empreendimentos, e na espera de que venham mais na claridade dos dias futuros.

Agradeço a Susana Pires, Nelma Viana e Rita Furtado, pela sua revisão deste texto. E agradeço a Filipe Oliveira, pela sua assessoria em questões de naturalização. A Flávio Penteado pela sua companhia e valiosa interlocução nos últimos meses destes trabalhos e a Sabine Rissmann pela sua hospitalidade.

Agradeço aos que estão sempre comigo, Dario e Glorita. Aos meus, porque sou deles, Jaime, Esther, Nicolás e Alejandra. Obrigado. E a Giulia, e ao lugar que somos nós... estás a ouvir?



... Mas onde estavam, perto da cidade,  
Longe do seu ruído,  
Os jogadores de xadrez jogavam  
O jogo do xadrez...

**Ricardo Reis**





## Resumo

Sendo os primeiros comentaristas pessoanos, José Régio e João Gaspar Simões identificaram como elemento problemático mas fulcral para a leitura de Fernando Pessoa o facto de, na sua obra, coexistirem um elemento crítico e um elemento poético. Régio associou esta particularidade da obra de Pessoa directamente a uma ampla erudição do autor, mas considerou que esta podia ter efeitos negativos face ao que ele considerava serem valores mais puramente criativos. A consideração estava certa a respeito do reconhecimento da constituição compósita da obra, mas o que no caso de Pessoa pode ser distinguível como crítica está associado às suas leituras de Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold. Transversalmente, nas obras desses três autores, as figuras do crítico e do artista foram o centro de uma polémica a respeito da arte após o romantismo. Destas leituras, praticadas durante um período que abarca boa parte da vida do autor, depreenderam-se características e elementos constitutivos do que Pessoa chamou «um drama em gente», e que constitui a parte mais largamente célebre da sua produção escrita.

Palavras Chave: Pessoa, Wilde, Pater, Arnold, leitura, crítica.

## **Abstract**

José Régio and João Gaspar Simões, first readers and commentators of Fernando Pessoa's work, identified in it the coexistence of a critical and a poetical component as a problematic but fundamental element in order to understand his literary production. In considering this fact as dependent on Pessoa's vast erudition, Régio judged this characteristic as damaging over other creative values he understood to be essential in any literary work. This reflection was accurate in relation to the composite constitution of Pessoa's work, but what criticism could mean in Pessoa's context is deeply related with what he read about that concept in the works of Oscar Wilde, Walter Pater and Matthew Arnold. What being an Artist and a Critic meant is a key-note issue in those authors' works regarding what art could be after Romanticism. The characteristics and cornerstones of what Pessoa called «um drama em gente», which represents the most famous part of his writing production, actually came from such almost lifelong readings.

**Key Words:** Pessoa, Wilde, Pater, Arnold, reading, criticism.

# Índice

<b>Abreviaturas</b>	1
<b>Introdução</b>	7
<b>Capítulo 1. Ver Wilde como não é: determinismo e conversão</b>	19
1.1 O artista “mórbido”: um olhar sobre notas de leitura	29
O Wilde que «deve ficar»	45
1.2 Wilde como precursor, o baptista	56
O objecto como em realidade não é	77
1.3 De Wilde ao Paúlismo, e ao engenheiro decadente	87
Um diálogo na alma	95
Campos de antemanhã	107
<b>Capítulo 2. Walter Pater e o ideal helénico em Portugal</b>	113
2.1 Uma leitura e um projecto próprio	120
Entre Orpheu e o que estava por vir	125
2.2 Pessoa e Pater: alguns retratos imaginários	139
“Ultimatum”: a força à espera da ordem	149
Ricardo Reis: ordem e contra-tempo	165
O retrato embaçado	177
2.3 O ideal helénico em Portugal e o meio-dia da <i>Athena</i>	189
A personalização do drama	199
Nem Pater nem Botto, o novo dia	213
Do zénite à queda	222
<b>Capítulo 3. Balaão e os mitos do dia Triunfal: ecos de Matthew Arnold</b>	231
3.1 O grande poeta falhado e o crítico incluível	237
Alguns sacrifícios cerimoniais	251
A busca de um todo: o paganismo de Milton contra o cristianismo de Shakespeare	271
3.2 A <i>presença</i> e a nova tentativa de ver as coisas como elas são	285
Uma “Tábua Bibliográfica” e umas notas para a consolidação da obra	303
Duas cartas, um sortilégio e a provocação de umas recordações	313
Uma carta à imortalidade	337
<b>Bibliografia</b>	359

## Abreviaturas:

- AA: *Fernando Pessoa. Aforismos e Afins* (2003). Edição de Richard Zenith; tradução de Manuela Rocha. Lisboa: Assírio & Alvim.
- AC: *Alberto Caeiro. Poesia* (2009). 3ª Edição, de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- AL: *Apreciações Literárias* (2013). Edição de Pauly Ellen Bothe. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Coleção Estudos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- AM: *Obras de António Mora* (2002). Edição e Estudo de Luís Filipe Teixeira. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ANT: PESSOA, Fernando. *Antinous* (1918). Lisbon: Monteiro & Co, 190, Rua do Ouro 192. [Cópia digital da Biblioteca Nacional de Portugal em: <http://purl.pt/13961/3/#/0>, Consultado em Janeiro de 2014].
- ATH: *Athena. Revista de Arte* [1994]. Direcção de Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Volumes I a V. Outubro de 1924 a Fevereiro de 1925. Edição fac-similada. Lisboa: Contexto.
- BNP: Espólio de Fernando Pessoa. Espólio nº 3 (E3). Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.
- CACR: *Fernando Pessoa. Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues* (1985). Edição de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.
- CAD: *Cadernos* (2009). Tomo I. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CEAE: *Crítica. Ensaios, Artigos e Entrevistas* (2000). Edição de Fernando Cabral Martins. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CONT: *Contemporanea*, Grande Revista Mensal. Director: José Pacheco. Lisboa. [Cópia digital da Hemeroteca Municipal de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm.lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/ContemporaneaPDF.htm#N4>, Consultada em Janeiro de 2014].
- COR I: *Correspondência. 1905-1922* (1999). Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- COR II: *Correspondência. 1923-1935* (1999). Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.

- CP: *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença* (1998). Edição e Estudo de Enrico Martines. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Colecção Estudos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CVP: *Crónicas da vida que passa* (2011). Edição, introdução e notas de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Ática.
- EAB: *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal* (2003). Edição de Richard Zenith. Páginas de Fernando Pessoa. Lisboa, Assírio & Alvim.
- EM: *Encontro Magick, seguido de A Boca do Inferno* (2010). Compilação e considerações de Miguel Roza. Lisboa: Assírio e Alvim.
- EP: PESSOA, Fernando. *English Poems I-II e III* (1921). Lisbon: Olisipo. [Cópia digital da Biblioteca Nacional de Portugal: <http://purl.pt/13967/4/>, Consultada em Janeiro de 2014].
- ESUA: *Fernando Pessoa. Eu sou uma antologia* (2013). Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta da China.
- FDI: *Ficções do Interlúdio* (1998). Edição de Fernando Cabral Martins. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GL: *Escritos sobre Génio e Loucura* (2006). Tomos I e II. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HERO: *Heróstrato e a Busca da Imortalidade* (2000). Edição de Richard Zenith. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LDD: *Livro do Desasosiego* (2010). Tomos I e II. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LD-I: *Livro do Desassossego por Vicente Guedes, Bernardo Soares* (1990). Leitura, fixação de inéditos, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Vol. I. Lisboa: Presença.
- LD-II: *Livro do Desassossego por Bernardo Soares* (1990). Leitura, fixação de inéditos, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Vol. II. Lisboa: Presença.
- LD-III: *Livro do Desassossego por Vicente Guedes, Bernardo Soares* (2007). Leitura, fixação, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.
- MC: *Fernando Pessoa. O manuscrito de O Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro* (1986). Edição Facsimilada. Apresentação de Ivo Castro. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MN: Colecção Privada de Manuela Nogueira. Imagens fornecidas por Jerónimo Pizarro, Patricio Ferrari e António Cardiello.
- ORPH: *Orpheu. Revista Trimestral de Literatura* [1989]. Direcção Luiz de Montalvôr; Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Números 1 e 2. 1915. Provas de Página

- Número 3. Edição fac-similada a cura de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Contexto.
- ORD: *O Regresso dos Deuses e outros escritos de António Mora* (2013). Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PAC: *Prosa de Álvaro de Campos* (2012). Edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello com a colaboração de Jorge Uribe. Lisboa: Ática.
- PAL: *Álvaro de Campos. Poesia* (2002). Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio e Alvim.
- PCAC: *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (1994). Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Editorial Presença.
- PET: *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (1973). Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PFP-I: *Poemas de Fernando Pessoa 1915-1920* (2005). Edição de João Dionísio. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PFP-II: *Poemas de Fernando Pessoa 1921-1931* (2001). Edição de Ivo Castro. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PFP-III: *Poemas de Fernando Pessoa 1934-1935* (2000). Edição de Luís Prista. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PFUT: *Portugal Futurista*. 2º, Edição Facsimilada. Lisboa: Contexto Editora.
- PI: *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966). Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PI-I: *Poemas Ingleses* (1993). Tomo I. *Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*. Edição de João Dionísio. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- POE: *Fernando Pessoa. Poesia do Eu* (2006). Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim.
- PPC: *Pessoa por Conhecer* (1990). Textos para um Novo Mapa. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.
- PRES: *Presença. Folha de Arte e Crítica* [1993]. Direcção e Edição de Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, José Régio e Adolfo Casais Monteiro. 1927-1940. Edição fac-similada. Lisboa: Contexto.
- PRI: *Fernando Pessoa. Prosa Íntima e de Autoconhecimento* (2007). Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim.
- PRR: *Poemas de Ricardo Reis* (1994). Edição de Luiz Fagundes Duarte. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- RR: *Ricardo Reis. Prosa* (2003). Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SEN: *Sensacionismo e Outros Ismos* (2009). Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SONN: PESSOA, Fernando (1918). *35 Sonnets*. Lisbon: Monteiro & Co, 190, Rua do Ouro 192. Consultado em: <http://purl.pt/13963/3/#/0>, Janeiro de 2014.
- SP: *The Selected Prose of Fernando Pessoa* (2001). Edited and Translated by Richard Zenith. New York: Grove Press.
- SQI: *Sebastianismo e Quinto Império* (2011). Edição, introdução e notas de Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda. Obras de Fernando Pessoa. Nova Série. Lisboa: Ática.
- TF: *Fernando Pessoa. Textos filosóficos* (1968). Volume I e II. Estabelecidos por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática.
- TH: *Teoria da Heteronímia* (2012). Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- UPSP: *Ultimatum e páginas de sociologia política* (1980). Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Paula Mourão, Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática.







## Introdução

Esta dissertação nasceu de um interesse particular pela obra de Fernando Pessoa enquanto devedor de uma tradição literária, e da conjugação desse interesse com a possibilidade de ter contacto directo com os livros lidos pelo autor, e com os papéis que formam o seu espólio. Esse espólio constitui a sua obra, não como uma lista de livros, folhetos, artigos ou ensaios inéditos, prontos e à espera de serem dados à imprensa por editores expeditos, mas como uma complexa rede de relações entre unidades, na grande maioria dos casos inacabadas, concebidas dentro de um projecto de totalidade irremediavelmente adiado. Esta é “a obra de Fernando Pessoa”, que coincide com o lugar onde habita (*cf.* Castro 1990, 11). Os livros que hoje estão à guarda da Casa Fernando Pessoa são uma segunda parte desse espólio, e não só revelam um tipo particular de leitor intensamente activo, que deixava traços materiais das suas leituras em diversos suportes, inclusive nos próprios livros, como também contém um chamamento dirigido a todos aqueles interessados em aperceber a continuidade que a sua obra literária constrói valendo-se de uma tradição de leituras precedentes, embora, por vezes, esta relação seja negada dentro da própria obra.

Nem o espólio, nem a biblioteca particular são suportes para a investigação livres de dificuldades inexoráveis. Os papéis que hoje se encontram na Biblioteca Nacional de Portugal não entregam a quem vai à sua procura uma imagem completa e nítida do seu antigo proprietário, e nem sequer do seu projecto de obra definitivo. O tempo tem afectado os suportes, alguns documentos parecem estar perdidos (*cf.* LDD, 971), certos editores do passado interferiram noutros ao ponto de lhes acrescentarem elementos inexistentes aquando da morte de Pessoa. A catalogação, que hoje reúne os milhares de papéis do espólio, só pode ser entendida como uma dispersão do que poderia ter sido “uma ordem” em que Pessoa os deixara, se é que alguma vez a houve. No caso da biblioteca particular, algo semelhante pode ser dito. Os livros que ainda hoje aí permanecem, não correspondem à totalidade dos livros que estariam nas estantes de Pessoa no momento da sua morte, e, muito menos, à totalidade de livros que delas constaram durante a vida do autor (*cf.* Pizarro, *et al.* 2010). Estas afirmações não deverão ser interpretadas como uma tentativa de diminuir o valor que este legado tem, mas poderão servir para apresentar a convicção de que o estudo destes materiais, e portanto, da “obra de Fernando Pessoa”, se mantém no campo da hipótese e da argumentação, e só dificilmente naquele outro da demonstração ou verificação de pressupostos teóricos.

Porém, como disse José Régio, «Fernando Pessoa leu muito e bem» (PRES nº 3, 2). Três dos autores que leu desse modo foram Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, ponto que não suscita quaisquer dúvidas, embora a estabilidade do juízo de valor que Régio usava sem condicionantes seja polémica. A lista completa de autores que preencheriam aquelas condições seria extensa, mas não infinita. Os três autores aqui referidos poderão servir como um exemplo do tipo de leituras que Pessoa fez com o objectivo claramente fixado, algures na sua infância, de tornar-se ele próprio um autor de literatura. Hoje, aproveitando as duas partes do seu espólio, é possível entrever o tipo de dinâmicas de transformação que permitem que leituras alheias participem de aquilo que “a obra de Fernando Pessoa” resultou ser apesar do seu não acabamento, ou precisamente por causa deste. Essas leituras e o modo como foram integradas na própria obra ao ponto de provocar o desaparecimento das individualidades originárias, ou de exercer sobre as palavras anteriormente alheias uma acção de apropriação de tal modo consistente que as tornou próprias, obrigam hoje a fazer um esforço para identificar reminiscências de uma tradição na leitura de um produto, na origem do qual estiveram aqueles autores.

O primeiro objectivo desta dissertação é a localização e reunião dos materiais que sustentam a existência desta relação de leitura-escrita entre Wilde, Pater, Arnold, e a obra de Pessoa. Algumas destas produções derivam directamente das obras dos três autores em causa, entre elas projectos de tradução, ou diversos tipos de prosa dedicada ou referente às obras desses autores. Noutros casos trata-se de textos que recuperam e reformulam ideias que estão fortemente associadas – e que Pessoa reconhecia como estando fortemente associadas – a esses mesmos autores, embora, no acto da escrita, os nomes deles fossem omitidos. A grande maioria dos textos que se revelaram pertinentes para este estudo já foram editados em diversos volumes que, com o passar do tempo, vieram também a constituir “as obras de Fernando Pessoa”. Não obstante, pela dispersão patente nestes diferentes tipos de organizações – reconstruções de livros inexistentes, antologias, escolhas temáticas e demais modos de arrumação dos papéis de Pessoa –, o seguimento daquelas que poderiam ser linhas de desenvolvimentos mais contínuas, acerca de uma certa leitura de Pessoa e acerca de um certo autor, vê-se gravemente dificultado. Pretende-se aqui reunir esses materiais para possibilitar essa leitura, acerca dos três casos que são dados como exemplares.

A este respeito, uma afirmação de Pessoa numa carta a Adolfo Casais Monteiro datada de Janeiro de 1935 – menos famosa do que a carta de dia 13 do mesmo mês e do mesmo ano – tem implicações importantes. Referindo-se a sua obra, Pessoa terá então

afirmado: «[...] não evoluo, VIAJO» (CP, 266). Esta afirmação terá sido transposta por parte de vários editores e comentaristas pessoanos para a maneira como “a obra de Pessoa” poderia ser entregue e apresentada ao público geral. Se a evolução não é um traço definatório desta obra, pouco importaria fazer distinções entre momentos de escrita correspondentes a diferentes períodos da vida do autor. Um texto escrito em 1904 valeria o mesmo que outro de 1935, e a forma particular de uma ideia em 1914 não entraria em conflito com outra forma da mesma ideia em 1925. Esta perspectiva poderia sugerir uma apresentação da obra de Pessoa como um grande plano sem variações na superfície, que permitiria ao leitor passar livremente de um ponto a outro. Aqui o problema conceptual é semelhante ao dos casos em que haveria que decidir entre múltiplas versões de um mesmo texto, ou de um mesmo conjunto de textos, ou ainda de um mesmo projecto, procurando reconhecer a versão mais acabada, justificando a supremacia de aquela identificável como a última por entender assim que esta implicaria as anteriores. Desta perspectiva unidimensional, muitas frases de Pessoa e páginas inteiras podem ser favoráveis a uma utilização descontextualizada: Pessoa disse “X” mas também disse “Y”; Pessoa contradiz-se “porque contém muitos”. Estas questões, que também têm marcado um acalorado debate em torno das edições de Fernando Pessoa, não são desprezíveis. Mas não é esse o motivo por que as evoco nesta apresentação. Reconhecer um certo tipo de evolução na obra de Fernando Pessoa tem implicações no modo como esta pode ser lida, embora não seja forçoso que esse tipo de evolução seja entendido como obediente a uma progressão valorativa, ou a um melhoramento contínuo no desempenho de uma certa prática. Uma evolução também pode ser entendida como constante transformação e adaptação a condições variáveis, nem sempre com resultados favoráveis. Uma destas implicações está em aceitar que aquelas que numa certa altura seriam formas bem constituídas dentro da obra, concretamente descritas e delineadas, não necessariamente teriam o mesmo aspecto desde o momento da sua concepção, ou em alturas diversas do processo que as levou àquela que seria a sua forma definitiva, ou pelo menos àquela última da que se tem notícia. Esta dissertação assume um conceito de evolução na obra pessoana, e portanto considera pertinentes as distinções entre momentos de escrita de alguns textos, tentando, sempre que possível, considerá-los como estando inseridos em contextos específicos de produção que os vinculam, prioritariamente, a outros momentos contemporâneos ou anteriores, e ainda, mas de um modo distinto, a momentos posteriores. Isto, não no intuito de defender a existência de uma linearidade ou causalidade na obra, mas no sentido de reconhecer

variações fundamentais naquele que se apresenta como um mesmo conjunto de relações interdependentes.

Não obstante, esta assunção de uma concepção evolutiva não deverá desconhecer que a obra de Pessoa tematiza a sua falta de evolução, do mesmo modo que Alberto Caeiro é temático a respeito da sua ignorância da tradição literária que o antecedia. Assim, tal como para ler Caeiro é oportuno conhecer alguns dos autores que Caeiro, em certo sentido, desconhece, como Pessoa fez notar em textos explicativos da obra do mestre, o seguimento da evolução da obra pessoana poderá ser importante para a compreensão da descrição que o autor apresentou dela como produto revelado e imutável na sua forma definitiva. Este é o motivo pelo qual este estudo privilegiou o uso de edições da obra pessoana que aventuraram hipóteses de datação para os materiais editados independentemente de terem adoptado um critério cronológico para a apresentação dos textos. Esta tarefa nunca é fácil na ausência de datas fixadas pelo autor – e, por vezes, nem estas estão livres de suspeita –, e os seus resultados não deixando de ser relevantes não são definitivos, e portanto não deverão alimentar excessos dogmáticos.

O esclarecimento anterior era necessário para apresentar os dois eixos estruturantes da presente dissertação, que estão interligados e que não deverão ser vistos como dois momentos sequenciais, mas como interesses confluentes. Um eixo corresponde a uma apreciação conceptual a respeito da forma da obra de Fernando Pessoa, e o outro é de carácter temático, e decorre das leituras pessoanas dos três autores aqui estudados. Por um lado, é considerada a obra de Pessoa num sentido lato, que inclui poemas, ensaios, artigos sobre políticas comerciais, correspondência, notas de leitura, diários, etc. Todos estes tipos de fontes foram considerados neste trabalho. Não obstante, o argumento aqui desenvolvido concentra-se num único fio, embora compósito, de continuidade da obra de Pessoa, que pretende subordinar os elementos restantes sem desconhecer a sua importância ou erigir-se como valor absoluto. Esta dissertação está sobretudo interessada no modo como foram concebidas, posteriormente apresentadas em público e, ainda, descritas *a posteriori* na sua génese, as obras que Fernando Pessoa atribuiu a Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro, bem como na relação que estas obras têm com Fernando Pessoa para além do facto de pertencerem à obra de um autor com esse nome. Graças a esse interesse particular, aquilo que em 1928 Pessoa afirmou publicamente ser «um drama em gente, em vez de em actos», referindo-se apenas às obras de Campos, Reis e Caeiro, é aqui ampliado, considerando a inserção de Fernando Pessoa – por Fernando Pessoa, e não só – nesse mesmo conjunto, de acordo com o que seria descrito em 1931 e posteriormente

reafirmado em 1935. Só o nome de Pessoa, que não aparecia como parte do drama em 1928, cumpre estas características de inserção no «drama» nos dois momentos posteriores. Este procedimento não se verificou a respeito de outros nomes que orbitaram constantemente este conjunto dramático, tais como António Mora ou Bernardo Soares, presentes, cada um deles, num dos momentos e não em outro. Por este motivo de tipo metodológico, estes nomes, foram aqui instrumentalmente relegados a um plano secundário, mas não insignificante. A exploração das obras de Mora, Soares e de outras figuras deste tipo é fundamental, mas teria extravasado os contornos pretendidos do presente argumento.

Portanto, sendo possível considerar as obras de Pessoa, Caeiro, Campos e Reis como um «drama em gente», será preciso atender também a uma definição particular de “drama”. Foi precisamente essa definição o que Pessoa tencionou apresentar num extenso ensaio, com múltiplas variantes e repetições – ainda não editado criticamente –, composto pelo menos por dois núcleos, possivelmente datáveis de dois períodos afastados no tempo [BNP 14A-45 a 53 e BNP 18-62 a 113; cf. PET, 85-112]. O ensaio, omitindo na edição alguns esboços e variantes, é considerado como uma unidade e foi datado pelos seus primeiros editores, Jacinto do Prado Coelho e Georg Lind, de aproximadamente, 1916, por manter uma relação explícita com a peça de teatro *Octávio* de Vitoriano Braga, estreada nesse ano. Não obstante, sob critério semelhante, o texto poderia ser também de uma data próxima dos anos vinte e estar relacionado com projectos de edição, concebidos por Pessoa entre os planos de publicações da sua editora Olisipo [cf. BNP 137A-22; Ferreira, 159-162]. Contudo, o texto, ou pelo menos um dos núcleos do texto, poderia também ser posterior a 1927, e corresponder a um artigo destinado a uma revista do tipo da *presença*, com o propósito de comentar a publicação que nesse ano Braga fez da sua peça já para, então, antiga (cf. Braga 1927). Num dos múltiplos esboços do ensaio, pertencentes a um segundo núcleo, significativamente mais extenso que o primeiro, uma referência a «Freud e aos seus discípulos» e à «“psycoanalise”» [BNP 18-66<sup>r</sup>; PET, 92] poderia sugerir a aproximação aos anos trinta, num contexto em que João Gaspar Simões era protagonista. Em qualquer dos casos, e é possível que mais do que uma opção de datação esteja certa, interessa aqui uma definição faseada de “drama”, comum a todas as versões do projecto de ensaio. Essa ideia de “drama” revela-se uma constante que poderia concordar com as aspirações formais que o autor tencionou incutir no seu particular «drama em gente», pelo menos depois de, cerca de 1928, tê-lo concebido nesses termos, adequando um conceito antigo a um objecto mais recente. Como noutros casos, por exemplo em «*Antonio Botto e o*

*ideal esthetico em Portugal»* (CONT n° 3, 121-126), o ensaio sobre a peça de Braga é sobre a peça de Braga só parcialmente. Na verdade, a peça de Braga serve como pretexto circunstancial para que Pessoa apresente um conceito geral sobre o drama, pensando na melhor aplicação possível desse conceito, e que no caso do exemplo particular oferecido é deficiente. É o conceito que agora interessa. As versões do ensaio contêm o seguinte parágrafo com algumas variantes:

O drama, como todo objectivo, compõe-se organicamente de trez partes – das pessoas ou characteres; da entreacção d’essas pessoas; e da acção ou fabula, p[o]r meio e atravez da qual essa entreacção se realiza, essas pessoas se manifestam. Producto subjectivo assim composto, o drama provém de trez qualidades – do instincto psychologico, que cria e informa os characteres, e depois os vae descobrindo uns p[o]r meio dos outros; do instincto dramatico, que inventa ou renova a fabula, e dispõe o seu seguimento; do instictio artistico, que ordena a operação dos outros dois na construcção harmonica do todo, como na execução formal de cada parte.

[BNP 18-72; PET 96]

Nesta dissertação, as três partes constitutivas do conceito de “drama como todo orgânico” tal como Pessoa o visionou serão associadas a três momentos de escrita em que o autor foi moldando aquilo que veio revelar-se como um projecto de totalidade adiado.

A primeira das partes, explorada no primeiro capítulo desta dissertação, está relacionada como o momento em que as figuras de Caeiro, Campos e Reis foram concebidas, e com o modo como uma dessas figuras chegou a tornar-se pública. Portanto, este primeiro momento tem um ponto de resolução na publicação dos dois números da revista *Orpheu* em 1915.

O segundo momento corresponderá a um tipo de produção concentrada nas relações constitutivas que definiriam estas três figuras ou characteres, numa dinâmica de interdependência “onde se revelavam uns por meio dos outros”. Este momento corresponderá ao segundo capítulo desta dissertação e tem uma expressão fulcral com a publicação de alguns poemas e textos em prosa nos cinco números da revista *Athena*, entre 1924 e 1925.

O terceiro momento decorre da apresentação pública de uma narrativa aglutinante que ambicionava reunir todos os elementos pré-existentes, aspirando a uma forma definitiva embora não completada. Os dois acontecimentos que enquadram este terceiro momento são a publicação, em 1928, da “Tábua Bibliográfica de Fernando Pessoa”, no número 17 da revista *presença*, e a redacção da célebre carta a Adolfo Casais Monteiro, editor dessa mesma revista, a 13 de Janeiro de 1935. Dentro destes períodos, o argumento

aqui apresentado pretendeu nutrir-se do diálogo entre aquilo que Pessoa chegou a publicar num determinado momento e aquilo que preparou ou projectou para publicação nesse mesmo contexto.

O segundo eixo estruturante desta dissertação, aquele que se origina nas leituras pessoanas de Wilde, Pater e Arnold, é de natureza intencionalmente anacrónica a respeito da ordenação do argumento desenvolvido. O que unifica, neste estudo, estes três autores notáveis do século XIX na Inglaterra foi aqui condensado numa reflexão acerca da referência, apropriação e variante, daquilo que se tornou na paradigmática definição de crítica (*criticism*) que Matthew Arnold explicou detalhadamente no seu ensaio: “The Function of Criticism at the Present Time”. Nesse ensaio, Arnold caracterizou o esforço crítico do seguinte modo: «the endeavour, in all branches of knowledge, [...] to see the object as in itself it really is.» (CFP 814A, 1). Posteriormente, Walter Pater, no prefácio do seu, também icónico, livro *The Renaissance*, reformulou a frase de Arnold disfarçando uma oposição fundamental: «[...] the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly.» (CFP 8-425, X). Leitor e admirador tanto de Arnold como de Pater, Oscar Wilde escreveu no seu diálogo “The Critic as Artist” aquela que pretendia ser a dissolução dos pressupostos de que tinha partido, embora, para negá-los, os pusesse num primeiro plano: «[...] the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not [...]» (*Complete Works*, 1128). Nesta dinâmica de reformulações de uma mesma frase, desenhava-se uma viagem de translação de intenções particulares a respeito de crítica e criação artística, que Pessoa recuperou e soube inserir na sua obra.

Um dos aspectos do carácter anacrónico do argumento aqui apresentado, a respeito deste segundo eixo estruturante, está relacionado com o facto de o primeiro autor estudado ser Oscar Wilde e não Matthew Arnold. Este anacronismo é duplo. Por um lado, reproduz uma peculiaridade da leitura de Pessoa destes dois autores: apesar de o Arnold ter sido conhecido por Pessoa numa época anterior ao regresso a Lisboa e de ter sido uma presença constante nos seus projectos literários e editoriais antes de qualquer menção a Wilde, o protagonismo deste último, como contraponto paradigmático na elaboração de um projecto próprio, revelou-se definitório nos papéis do espólio pessoano, no período anterior à publicação de *Orpheu*. Por outro lado, este anacronismo advém da possibilidade de Pessoa ter retomado uma reflexão acerca da literatura e do seu estudo, contínua nas obras de Arnold a Wilde, sublinhando o seu ponto de dissolução. Este tipo de procedimento manifestou-se directamente naquelas que foram as características distintivas



do primeiro momento de produção do “drama como um todo orgânico”, e portanto no que antes de *Orpheu* foi compreendido como um novo curso da história literária, em contraposição aos elementos herdados pela tradição. A leitura que Pessoa fez de Wilde esteve, à partida, fortemente marcada por aquilo que sobre esse autor escreveu Max Nordau no seu livro *Dégénérescence*, e, portanto, por uma noção rígida de hereditariedade e determinismo. Pessoa teria lido Nordau em 1907 e, a partir dessa leitura e em constante contradição com ela, teria posto em prática um método idiossincrático de estudo e diferenciação de um extenso elenco de artistas finiseculares, classificados por Nordau como expoentes de um fenómeno doentio na progressão decadente das sociedades europeias, que marcaria a concepção pessoana das relações entre obra literária e meio social. Wilde foi um protagonista destas reflexões na obra de Pessoa. Este procedimento de leitura de Wilde e a concepção de um projecto literário próprio adquiriram uma expressão exaltada na encenação de uma mudança vital que levava Álvaro de Campos da escrita do “Opiário” para a escrita da “Ode Triunfal” e da “Ode Marítima”, sendo esta passagem, em si mesma, também um anacronismo, como Pessoa revelaria abertamente na sua correspondência.

Num segundo momento, serão consideradas as possíveis leituras que Pessoa fez de Walter Pater, e a visibilidade que este autor obteve em textos pessoanos num período fundamentalmente enquadrado entre os anos de 1916 e 1925. Estas referências a Pater coincidem com a minuciosa preparação do lançamento público da obra de Alberto Caeiro. As características principais deste lançamento revelam-se, sobretudo, pelo papel que as figuras de Campos e Reis viriam a desempenhar no acontecimento, fazendo com que os seus discursos, explícita ou implicitamente sobre Caeiro, fossem também discursos de apresentação e confirmação de si próprios. Neste sentido, a personalização interiorizada do discurso acerca de uma obra – a de Caeiro – tornava-se instrumental para a apresentação pública, não só da obra de Caeiro, mas da obra e personalidade dos seus comentaristas. Este procedimento, que em vários aspectos recuperava noções da dinâmica entre crítica e produção artística assim como concebida por Pater, teve um ponto de visibilidade notável quando Pessoa, finalmente, publicou a tradução de um trecho do livro *The Renaissance* na revista *Athena*. Pater, portanto, acompanha desde o começo até o fim um período de elaboração da obra pessoana marcado pela publicação do “Ultimatum” de Álvaro de Campos em 1917, e pela adiada e assaz ponderada publicação de alguns poemas de Ricardo Reis e de Alberto Caeiro na *Athena*.

Finalmente, o terceiro capítulo desta dissertação denuncia abertamente o seu anacronismo metodológico. O capítulo dedicado a Matthew Arnold está dividido em duas partes, cada uma correspondente a dois momentos, afastados no tempo na produção da obra pessoana. A primeira parte concentra-se na presença de Arnold, enquanto poeta e enquanto crítico, na elaborada concepção de Alberto Caeiro como figura central do «drama em gente». Este primeiro momento teria raízes numa época anterior ao regresso de Pessoa a Lisboa em 1905, chegaria a um desenvolvimento fulcral entre 1911 e 1914, e ainda se manifestaria em apresentações da obra pessoana numa data posterior à publicação de *Orpheu*. Arnold estaria presente em cada um desses momentos. A segunda parte desse terceiro capítulo está constituída por uma recompilação de elementos associados ou associáveis à obra de Matthew Arnold, que se manifestaram na obra de Pessoa com particular força a partir de 1927, coincidindo, nada casualmente, com a suposta descoberta que os jovens críticos da revista *presença*, e nomeadamente João Gaspar Simões, reclamaram para si do maior autor da literatura portuguesa do século XX, até então desconhecido. Na biblioteca particular de Pessoa existe um exemplar, em dois volumes, dos *Essays in Criticism* de Arnold (CFP 8-14A e 8-14B), e, de acordo com vários indícios, estes teriam sido o suporte material daquela que muito possivelmente terá sido uma releitura do seu conteúdo, numa data entre 1928 e 1930. Esta leitura seria aproximadamente contemporânea da publicação da “Tábua Bibliográfica” na *presença*, e, também, da elaboração e publicação parcial, na mesma revista em 1931, das “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro” de Álvaro de Campos. Os elementos de uma narrativa aglutinante a respeito daquele que poderia ser chamado o «drama em gente» entendido como “um todo organicamente concebido”, que Pessoa esboçara nesses dois textos, seriam recuperados, reformulados e finalmente expostos na forma que os tornaria célebres na chamada “Carta sobre a génese dos heterónimos” de Janeiro de 1935. Segundo esse relato a génese do drama nas suas partes constituintes era de natureza revelada, produto da inspiração espontânea e desconhecedora de um processo que a levou a ter a forma que teve.

A presente dissertação concentra-se, portanto, na leitura de certos textos que formam parte desta história da obra pessoana e que são representativos de determinados momentos da escrita dessa obra quando considerados em relação adjacente, quer precursora ou devedora, de outros textos. O interesse pela tradição editorial das obras de Pessoa foi marcante no trabalho aqui desenvolvido, mas este não se pretende exaustivo. Pretendeu-se aqui ter em consideração todos os textos que Pessoa redigiu acerca de Wilde, Pater e/ou Arnold, não obstante, na consciência de que alguns textos que referem estes

nomes ficaram por ser considerados mais detalhadamente, e que, ainda, outros poderão vir a aparecer dos recantos do espólio. A respeito da crítica pessoana deve ser feito um esclarecimento inicial. Foram privilegiadas leituras específicas dos autores aqui tratados em diálogo com Pessoa, e, posteriormente, leituras concentradas em alguns dos textos que neste estudo serviram de pontos representativos de determinados momentos da escrita. Em seguida pretendeu-se uma ligação constante com leituras avançadas por diversos comentaristas da obra pessoana, independentemente das suas convicções ou visões gerais da obra, e sempre a respeito de pontos específicos. O trabalho aqui apresentado não pretende ser uma actualização no estado da arte dos estudos pessoanos, excepto no campo das relações específicas entre Pessoa e Wilde, Pater e Arnold. O seu âmbito é mais o de um estudo de caso do que uma proposta revisionista.

Como foi referido, a maioria dos textos aqui considerados já estão editados, e nesse caso a sua transcrição foi feita sempre no confronto da respectiva edição com os materiais do espólio. Por este motivo, foi respeitada a ortografia dos originais. Na existência de múltiplas edições para um mesmo texto, foram privilegiadas sempre as edições mais próximas dos documentos do espólio, e portanto a referência adoptada não sempre corresponde à primeira edição dos documentos. O mesmo critério foi seguido na reprodução de textos publicados por Pessoa durante a sua vida: a ortografia nesses casos foi conservada não por ser a de Pessoa mas por ser a da fonte. Não obstante este critério não conseguiu incluir todas as publicações de Pessoa, e em muitos casos seguiu-se a edição de Fernando Cabral Martins *Crítica, Ensaios Artigos e Entrevistas* (CEAE). Como regra geral para apresentação dos textos aqui citados, foram adoptados os critérios e a simbologia comuns a aqueles usados tanto na Edição Crítica de Fernando Pessoa da Imprensa Nacional – Casa da Moeda como nas edições da *Nova Série* da Ática. Não obstante, em alguns casos, e por benefício do argumento, foram reproduzidos acidentes da escrita, tais como variantes ou riscados, que numa edição ficariam relegados ao Aparato Crítico-Genético ou a uma secção de notas. Quando esta decisão foi considerada oportuna foi enunciada explicitamente. Uma excepção geral a estes critérios foi concedida, por diversas dificuldades, no caso da correspondência de Fernando Pessoa. Algumas das cartas usadas não fazem parte do espólio e foram recolhidas de diversas fontes por editores em diversos volumes. A edição mais utilizada foi a dos dois volumes de *Correspondência* (COR I e COR II) editados por Manuela Parreira da Silva, que ao não identificarem as cotas do espólio utilizadas, dificultaram o processo de localização dos documentos. No caso da *Correspondência entre Fernando Pessoa e os editores da presença* (CP), seguiram-se directamente as

transcrições do editor. Esta dissertação apresenta três tipos diferentes de referências bibliográficas. A primeira é marcada por parênteses rectos e, normalmente seguida pela abreviatura [BNP], que sinaliza que a fonte é um documento do espólio; depois, a ser esse o caso, é apresentada a abreviatura da edição de referência. De modo semelhante são referidos os livros consultados a partir da biblioteca particular, que são designados pela abreviatura (CFP). Os livros de Wilde, Pater e Arnold que não fazem parte da biblioteca particular são designados pelos seus respectivos títulos, ou por uma versão abreviada destes, mas não por uma abreviatura. Na bibliografia estes encontram-se numa secção separada do resto. As demais referências seguem o esquema apelido/ano/página.



## 1. Ver Wilde como não é: determinismo e conversão

*Je ne suis fait comme aucun  
de ceux que j'ai sus. Mais  
si je ne vauz pas mieux,  
au moins  
je suis autre.*  
J.J Rosseau



Basta um olhar rápido pelos livros que se conservam na biblioteca particular de Fernando Pessoa para perceber que Oscar Wilde (1854-1900) foi uma presença importante nas leituras do escritor português. Esta presença já foi enfaticamente reconhecida por alguns componentes da crítica pessoana, nomeadamente, por Mariana de Castro e Richard Zenith.<sup>1</sup> No acervo da Casa Fernando Pessoa permaneceram quatro livros de Wilde: *The Poems of Oscar Wilde* [1911], *De Profundis and The Ballad of Reading Gaol* [1910], *Lord Arthur Savile's Crime and other prose pieces* [1910]<sup>2</sup> – que contém: “Lord Arthur Savile’s Crime”, “The Canterville Ghost”, “The Sphinx without a Secret”, “The Model Millionaire”, “The Portrait of Mr. W.H”, “Poems in Prose” e “The Rise of Historical Criticism” –, e ainda uma antologia em francês de textos em prosa sob o título *Le Portrait of Monsieur W. H.* [1906], que inclui os mesmos títulos contidos em *Lord Arthur Savile's Crime*, excepto “The Rise of Historical Criticism”, mas acrescentado “L’âme humaine sus le régime socialiste” e “Poèmes en Prose”. Verificando que o interesse de Pessoa superava os limites da obra estritamente literária, encontram-se, no mesmo acervo, mais quatro títulos, dois estudos biográficos: *Oscar Wilde* [1910], de André Gide, e *Oscar Wilde: The Story of an Unhappy Friendship* [1909], de Robert Sherard; e dois estudos críticos sobre a obra e a vida do autor: *Oscar Wilde and His Mother* [1914] de Anna de Brémont<sup>3</sup>, e *Oscar Wilde: A critical Study* [1913], de Arthur Ransome. Para além destes oito títulos, podem ser consultados no mesmo acervo mais dois: *The First Stone: On Reading the Unpublished Parts of the Profundis* [1912] de Thomas H. Crossland, e *Poems* de Alfred Douglas – este último, o mais público dos amantes de Wilde e cujo pai liderou o processo judiciário que concluiria na sua condenação

---

<sup>1</sup> Na actualidade, os elementos mais relevantes da crítica pessoana, porque mais abrangentes e detalhados, acerca das relações e pontos de contacto entre as obras de Pessoa e de Wilde, são a edição antológica de alguns dos trechos do espólio a respeito de Wilde em *The Selected Prose of Fernando Pessoa* (SP), a cargo de Richard Zenith; um artigo deste mesmo autor intitulado: “A importância de não ser Oscar? Pessoa tradutor de Wilde”, na revista *Egoísta* (Zenith, 2008); uma tese de mestrado de Mariana de Castro, apresentada na Oxford University (de Castro 2005), que contém transcrições parciais e fac-símile de alguns trechos do espólio; um artigo, que sintetiza a tese anterior, intitulado: “Oscar Wilde, Fernando Pessoa and the Art of Lying” (de Castro 2006, 219-249); e um resumo de vários elementos basilares para a pesquisa a este respeito, incluída por Mariana de Castro como o verbete “Oscar Wilde”, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (de Castro 2008, 910-912).

<sup>2</sup> Entre parêntesis rectos tenho apontado as datas de impressão dos volumes e não de publicação das obras. Na folha de apresentação deste livro aparece a data de 1908, mas a presença no interior de folhas de publicidade de 1910, sugere que a data de impressão será esta, ou posterior. O mesmo caso se repete em *De Profundis and The Ballad of Reading Gaol*.

<sup>3</sup> Sobre Anna de Brémont cf. Ellmann, 543-544. Embora Pessoa não sublinhasse nenhuma passagem do livro este foi certamente influente na sua apreciação de Wilde e também no desenvolvimento da ideia de génio literário associado à inversão sexual. Brémont conhece a linguagem dos psiquiatras da sua época e escreve em termos familiares a Pessoa: «When the union of soul and brain is abnormal, the result is the genius [...] The feminine soul in the masculine brain-building creates the genius of man – while the masculine soul in the feminine brain-building creates the genius of woman [...] Oscar Wilde possessed the feminine soul» (CFP 9-11, 15).



a prisão<sup>4</sup> –, cuja aquisição por parte de Pessoa só parece justificável, como bem apontou Mariana de Castro (*cf.* de Castro 2006, 219), por um interesse pela figura de Wilde enquanto personagem histórica, projectada sobre as pessoas que lhe foram próximas. São, portanto, dez livros no total, de Wilde, acerca de Wilde ou motivados pelo interesse por Wilde, que Pessoa adquiriu, e que hoje fazem parte da sua biblioteca particular.<sup>5</sup> Não obstante, está longe de ser verdade que tenham sido apenas estes os livros de Wilde que Pessoa conheceu, leu, ou adquiriu. Por exemplo, as constantes referências, implícitas e explícitas, e o tipo de trabalho de tradução que projectou a partir do livro *Intentions* (1891), sugerem que este poderia ter-lhe pertencido. O mesmo pode ser dito acerca de *Salomé* (1891), a importante peça de teatro que Wilde escreveu em francês.

Hoje, entre os livros de Pessoa, não há nenhuma das peças de teatro de Wilde. Seria um erro interpretar este facto como sinal de um desconhecimento absoluto desta parte da obra wildiana por parte de tão obsessivo leitor. Uma carta de Julho de 1929 [MN 1022]<sup>6</sup>, que revela um interesse em adquirir os direitos de tradução da peça *The Importance of Being Ernest*, para que fosse publicada em Portugal, sugere várias possibilidades, especialmente quando se tem presente que o livro *The Importance of Being Earnest* foi catalogado como parte do acervo da biblioteca particular antes desta ter sido adquirida pelo estado português.<sup>7</sup> Ainda a respeito de livros associados ao estudo de Wilde, por parte de Pessoa, que não se encontram na biblioteca particular, existe uma nota bibliográfica manuscrita num caderno [BNP 144D<sup>2</sup>-77], que refere uma das primeiras biografias de Wilde, escrita por Leonard C. Ingleby, intitulada *The Life of Oscar Wilde* (Ingleby 1907). Portanto, sendo verdade que os livros da biblioteca alertam, à partida, para um contacto intenso e prolongado com a obra de Wilde por parte de Pessoa, estes não fixam os limites definitivos desse contacto.

Consequentemente, passar da enunciação desta evidência para a afirmação de que a leitura das obras de Wilde foi definitiva para a formação de uma particular compreensão de literatura, e, com esta, do ofício de ser um autor de literatura patentes na que seria mais tarde a obra de Fernando Pessoa, implica um salto argumentativo impossível de sustentar em transposições rápidas. Criar uma ligação entre a evidência inicial oferecida pelos livros

---

<sup>4</sup> As duas figuras mereceram ainda referência numa lista divinatória intitulada «*Will I ever know?*», que incluía outros conhecidos de Wilde, como Robert Ross, ao lado de Ezra Pound e Blaise Cendrars e alguns monarcas europeus [BNP 48E-15v; EAB, 268-272].

<sup>5</sup> Na contagem apresentada por Mariana de Castro eram referidos sete, ignorando, por lapso, o livro de Ransome e o de Sherard (*cf.* de Castro 2006, 220).

<sup>6</sup> A carta é da A. P. Watt & Son Literary Agency, e está dirigida a um tal Victor Lopes – que não me foi possível identificar. Este documento faz parte da colecção privada de Manuela Nogueira e não corresponde ao sistema de cotação BNP. Os documentos deste tipo serão aqui identificados pela abreviatura [MN].

<sup>7</sup> Sobre este livro e outros casos semelhantes de desaparecimentos ou de elementos alheios ao acervo disponível ao público na Casa Fernando Pessoa *cf.* Ferrari 2011, 23-71. Segundo Ferrari, este livro de Wilde encontra-se ainda com os herdeiros de Pessoa, mas dele não há uma cópia disponível para acesso público.

da biblioteca, e tal afirmação é o objectivo do presente capítulo. O primeiro desafio, portanto, está em delimitar até que ponto é possível saber das leituras que Pessoa fez de Wilde, aproveitando os múltiplos materiais disponíveis. Seguidamente, será necessário caracterizar a escrita produzida por Pessoa em torno de Wilde, sejam os textos comentários directos, projectos de tradução ou outro tipo de apontamentos, identificando os pontos de contacto que fundamentarão apreciações acerca de um panorama geral da obra pessoana, e tentando não descontextualizar os elementos que, tendo em conta as características do espólio, se encontram hoje isolados mas nem sempre existiram dessa forma.

Outro desafio, subordinado ao anterior, consiste em enfrentar uma aparente disjunção, apontada por alguns dos críticos que escreveram sobre Pessoa e Wilde, segundo a qual o primeiro teria sido inconsciente ou desonesto no reconhecimento da dívida intelectual que o unia ao segundo. Suzette Macedo e Mariana de Castro apontaram para esta problemática questionando, no primeiro caso, uma possível «cegueira de Fernando Pessoa em relação a sensibilidades estéticas tão próximas da sua» (Macedo 1989, 27) ou, no segundo, declarando que «[...] almost everything [Pessoa] writes about Wilde [...] seems overly harsh.» (de Castro 2005, 11). A respeito desta última observação, note-se que, embora nalguns dos textos que Pessoa redigiu sobre Wilde se verifique um tom veemente e, em muitos casos, depreciativo, um tom semelhante é por vezes utilizado por Pessoa para expressar-se acerca de Shakespeare, Milton, Arnold, Camões, Pascoaes, etc. Portanto, no caso específico da obra pessoana, a utilização de um tom agonístico e não laudatório em relação àqueles que ele próprio reconhecia como os mais notáveis autores da tradição que recebia, adquire um significado que vai além da ingratidão, ou da necessidade de criar um afastamento preventivo em relação ao que da sua sexualidade se pudesse pensar. Isto tornar-se há mais claro ao reconstruir panoramicamente o contexto no qual algumas destas afirmações foram feitas.<sup>8</sup> Esta última questão é especialmente importante no caso da obra

---

<sup>8</sup> A ideia de que Pessoa pretendeu dissimular a sua filiação literária a Wilde por causa de uma possível preocupação a respeito da sua reputação sexual, patente na abordagem crítica de Mariana de Castro (*cf.* de Castro 2005, 52-59 e 2006, 245-249), é interessante e bem sustentada. Não obstante, não explica o conteúdo das críticas de Pessoa a Wilde, nem a progressiva variação nestas. Pessoa publicou obras de marcado carácter homoerótico, voluntariamente, e não teve impedimentos em defender e editar, em nome próprio, autores como António Botto ou Raul Leal. Ainda utilizou referências homossexuais explícitas na configuração das “relações pessoais” constitutivas do seu «drama em gente», que projectava tornar público com todos os seus detalhes. Por conseguinte, não parece que assinar alguns textos em nome de Campos fosse realmente um disfarce, em termos práticos de receio social, como por exemplo no caso da carta sobre Pessoa e Botto à *Contemporanea* (*cf.* de Castro 2006, 241), porque, em 1922, o público em Lisboa já teria uma ideia clara de que Campos era Pessoa. O motivo das críticas de Pessoa a Wilde, então, deverá transcender este aspecto, e a ênfase pode concentrar-se noutros elementos visíveis no movimento de afastamento. Pessoa e Campos, por exemplo, pensam e falam de maneiras diferentes por motivos literários. Lembrar isto poderá tornar mais legíveis trechos dos textos de Pessoa a respeito de Wilde. Contudo, a sexualidade de certos autores, entre eles Wilde, e a própria sexualidade, foi um tema recorrente em Pessoa, mas não esgota necessariamente todos os assuntos, nem este em particular.

peçoana. A de Pessoa é uma obra na qual são concertadas várias vozes em simultâneo, e na qual não pode ser ignorado o estado de dispersão em que se encontram os textos do espólio. Afirmções que à primeira vista são contraditórias cumprem, muitas vezes, funções premeditadas que respondem a uma pretensão arquitectónica da obra, que poderá ser apelidada de muitas maneiras mas não associada a uma cegueira.

No caso de Suzette Macedo, como acertadamente apontou Richard Zenith no artigo mais completo até hoje publicado sobre a relação literária Pessoa-Wilde (*cf.* Zenith 2008, 32-41), manifesta-se o desconcerto da intuição crítica, que, reconhecendo frases praticamente decalcadas da obra de Wilde nas descrições em que Pessoa expunha a sua poética do fingimento em arte, estranha que os comentários pessoanos sobre Wilde pareçam ser poucos ou manifestamente depreciativos. Concordo com Zenith quando afirma que este desconcerto tem uma explicação na tensão entre a obra edita de Pessoa e a obra inédita (*cf. ibid.*, 32). Até faz pouco tempo uma parte considerável das linhas redigidas por Pessoa sobre Wilde continuavam inéditas e, ainda hoje, na maioria dos casos estas estão parcialmente transcritas sem que, na sua fixação, se tenha atendido aos momentos da escrita ou à possibilidade de estes integrarem conjuntos mais extensos.<sup>9</sup> Tendo isto presente, e regressando à pergunta sobre o que é possível saber das leituras de Pessoa, importa notar que os livros da biblioteca particular contêm datas, assinaturas, sublinhados e marginalia; os papéis do espólio apresentam marcas de água, timbres, cabeçalhos, listas de projectos, e, afortunadamente, algumas datas e outros traços datáveis. O passo seguinte consistirá em delinear um vínculo entre estes elementos, embora o resultado seja, principalmente, uma hipótese de trabalho. Nestes vínculos é que será possível reconstruir o Wilde que Pessoa caracterizou em determinadas alturas da sua produção escrita, porque nesses momentos a reflexão acerca de Wilde acompanhava a sua própria produção. Só depois deste processo de aproximação poderá passar-se a uma análise mais detalhada da apropriação que Pessoa fez de algumas questões encontradas na obra de Wilde, ou em torno a da obra de Wilde.

Um primeiro elemento a considerar neste capítulo será o da possibilidade de Pessoa ter tido contacto com a obra de Wilde por meio do olhar da crítica psiquiátrica que Max Nordau (1849-1823) teria apresentado na sua obra *Dégénérescence* – originalmente *Etartung* em Alemão –, de 1892. Que Wilde fosse um dos artistas do chamado *fin de siècle* que constituíam o panorama apocalíptico, do fim da arte e da degeneração da sociedade

---

<sup>9</sup> Na altura da finalização dos trabalhos para esta dissertação foi publicada a edição *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa* (AL) de Pauly Ellen Bothe, que dedica uma secção aos textos sobre Wilde, e que se torna, assim, na referência mais completa até agora a este respeito. As referências apresentadas aqui foram confrontadas com essa edição.

européia apresentado por Nordau na sua obra, constituiu, muito provavelmente um aliciante para Pessoa, que desde muito novo tinha começado a escrever, e que sem dúvida estaria muito atento a qualquer descrição totalizante do “estado da literatura” que como autor herdava. Atender à maneira como Pessoa pretendeu, apaziguar estes conteúdos, esmiuçando os argumentos de Nordau, desfigurando-os, e procurando um juízo próprio acerca de vários dos artistas tratados por Nordau, é uma oportunidade para ver com atenção algumas fases de um dos períodos definitivos na formação do futuro poeta que, nessa altura, ainda não se resolvia a escrever a sua obra em português. Deste primeiro esforço para criar novos argumentos divergindo de um certo tipo de crítica literária com pretensões científicas, que afirmava estar em capacidade de descrever a constituição mental de um autor a partir do reconhecimento e análise de certos traços expostos na sua obra, virá alguma informação relevante acerca da possibilidade, do modo e do significado que teria fingir em arte. No coração desta reflexão poderia ter eco as palavras de Wilde, no prefácio de *The Picture of Dorian Gray*, acerca do objectivo da arte: «To reveal art and conceal the man is art’s aim.» (*Complete Works*, 17). Pessoa teria guardado Nordau na sua memória e, ainda nos anos trinta, descreveria *Dégénérescence* como uma leitura importante (cf. COR II, 219). Nessa década, Pessoa também afirmava a Gaspar Simões – numa carta em que não disfarçou o facto de ter perdido a paciência (CP, 179) –, ter ele próprio um modo de leitura semelhante ao de Nordau, mas sem as mesmas pretensões científicas: «Não precisei também de Freud para [...] conhecer, pelo simples estylo literario, o pederasta e o onanista [...]» (CP, 175). Por conseguinte, o facto de Nordau ter entendido haver encontrado uma transparência nas obras literárias que estudava, através da qual poderia ser lido um autor como Wilde, enquanto pessoa fisiologicamente constituída, foi, sem dúvida, Para um leitor como Pessoa, um forte amplificador de algumas das questões mais relevantes da obra de Wilde.

Este último ponto conduz ao assunto central desta dissertação, estruturada a partir das variações sofridas durante o século XIX por uma frase acerca da finalidade de qualquer esforço crítico, originalmente formulada por Matthew Arnold, no seu marcante ensaio, “The Function of Criticism at the Present Time”: «[...] the endeavour, in all branches of knowledge, [...] to see the object as in itself it really is.» (CFP 8-14A, 1). Wilde reformulou esta frase no seu diálogo “The Critic as Artist”: «the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not [...]» (*Complete Works*, 1128). A inversão opositora da frase será fundamental para um primeiro momento de configuração e desenvolvimento da obra de Fernando Pessoa. Neste projecto de obra, concebido por um jovem escritor com um

abrangente conhecimento da tradição literária que o precedia, a apropriação e reformulação de uma tradição anterior desempenhou um papel de exorcismo das influências recebidas, entendidas como sendo malsãs e esgotadas, e apresentou-se como um convite para a elaboração de um projecto anti-histórico, mas, não obstante, intrinsecamente inserido numa certa historiografia literária. O interesse estará, então, em construir a ponte que se estende das ideias de Wilde, aos aproveitamentos literários de Pessoa, especialmente, no tocante à primeira fase de uma sua particular concepção de “drama”: «O drama como todo objectivo, compõe-se organicamente de três partes – das pessoas ou caracteres; da entracção d’essas pessoas; e da acção ou fabula [...]» [BNP 18-72<sup>r</sup>; cf. PET<sup>r</sup> ]. Para o conseguimento desta primeira parte Pessoa invoca a acção de um “instinto psicológico” que «cria e informa os caracteres» [*ibid.*]. Este primeiro capítulo corresponde à reflexão acerca desse “instinto psicológico” que se manifestou na obra de Pessoa, num primeiro momento da acção dramática, antes da publicação de *Orpheu*.





## 1.1 O artista “mórbido”: um olhar sobre notas de leitura

*Nature has good intentions, of course,  
but, as Aristotle once said, she cannot carry them out.*  
Vivian em “The Decay of Lying”

Quando Pessoa conheceu Oscar Wilde? A resposta dos papéis do espólio é apenas aproximativa. Parece possível dizer que Pessoa não terá lido Wilde em Durban. A maior parte da literatura à qual acedeu entre os sete e os desaseis anos, foi, pois, orientada pelas instituições de ensino que frequentou na África do Sul.<sup>10</sup> Os autores de língua inglesa aos quais o jovem estudante teve um acesso mais fácil, e sobre os quais manifestou grande interesse desde muito cedo foram principalmente autores cuja reputação literária se apresentava positivamente estável aos olhos dos professores da época. Os nomes de Shakespeare, Milton, Walter Scott, Byron, Tennyson, Wordsworth, Carlyle e Dickens, entre outros, ocupariam a maior parte do currículo escolar vitoriano, sendo depurados os aspectos controvertíveis nas vidas de algumas destas figuras, como, por exemplo, no caso de Shakespeare.<sup>11</sup> Compreender-se-á que, em 1895, quando Oscar Wilde foi declarado culpado pelos crimes de «indecency and sodomy»<sup>12</sup> por um tribunal de Londres, e condenado a dois anos de prisão e trabalhos forçados, a sua obra tenha adquirido uma letra escarlate que a tornou muito popular em alguns círculos literários em Inglaterra e fora dela, mas que a manteve longe das escolas britânicas durante várias décadas. Pessoa tinha sete anos e ainda morava em Lisboa quando Wilde foi julgado, e quando Wilde morreu, a 30 de Novembro de 1900 – num dia que seria significativo trinta e cinco anos depois –, Pessoa tinha doze anos, e era apenas estudante na Durban High School (cf. EAB, 496).

Não muito tempo depois da época dos estudos em Durban, que lhe facultaram um conhecimento considerável da tradição literária inglesa, o regresso à cidade natal, em 1905, inauguraria também o entrar em contacto com uma contemporaneidade europeia que em alguns casos era recebida com exagerado pasmo laudatório por parte dos seus conterrâneos.<sup>13</sup> Teria sido em Lisboa que Pessoa conheceu o simbolismo francês (cf. COR

---

<sup>10</sup> Informações a este respeito decorrem das listas para preparação de exames da Durban High School e aqueles para possível admissão na Cape University. Estas instituições fixavam índices de autores que tem sido reunidos por Alexandrino Severino (cf. Severino 1983, 129-138 e 158-163).

<sup>11</sup> Algumas referências que favorecem estas afirmações encontram-se em diários de leitura anteriores a 1907 (cf. CAD, 124 e 256).

<sup>12</sup> Cf. Ellmann, 431. Não existe consenso entre os biógrafos sobre o nome exacto das acusações pelas quais Wilde foi julgado, outra formulação recorrente é: «“gross indecency” with other men» (cf. Bristow, 7).

<sup>13</sup> Sobre este aspecto da história da literatura portuguesa, importa, em primeiro lugar atentar particularmente sobre a figura de Fradique Mendes, a personagem criada por Eça de Queirós, na companhia de Antero de Quental, Jaime Batalha Reis e Ramalho Ortigão (cf. Piedade, 2003). Eça será, em 1928, o exemplo que Pessoa



II, 279), que já antes deixara uma marca entre os artistas e intelectuais portugueses nas últimas décadas do século XIX, e foi com o conhecimento dos autores associados a essa corrente que se deu também o contacto com o que vulgarmente começava a ser referido como as “doenças” do *fin de siècle*. Tendo Wilde vivido em França, escrito em francês e morrido em Paris, tendo conhecido pessoalmente Verlaine e Mallarmé (cf. Ellmann 1988, 316-641), e tendo integrado, em suma, o cenário cultural parisiense do fim do século, torna-se possível pensar que foi precisamente imerso no meio de um interesse geral por este contexto cultural que Pessoa conheceu Wilde, e não através daqueloutro, que lhe era mais familiar, da literatura inglesa do século XIX e ao qual Wilde também pertencia. De facto, Wilde poderia resultar mais interessante para Pessoa por aproximar o Wordsworth e o Arnold que já bem conhecia, do Mallarmé ou do Verlaine que começava a conhecer.

Precisamente neste contexto, segundo o próprio Pessoa, uma das leituras de maior relevo para o desenvolvimento da sua particular compreensão do fazer literário, teve lugar precisamente poucos anos após o regresso a Portugal. Numa carta de 1932 a José Osório de Oliveira, director da revista *Descobrimento*<sup>14</sup>, Pessoa escreve: «No que posso chamar a minha terceira adolescência, passada aqui em Lisboa, vivi na atmosfera dos filósofos gregos e alemães, assim como na dos decadentes franceses, cuja acção me foi subitamente varrida do espírito pela ginástica sueca e pela leitura da “Dégénérescence”, de Nordau» (COR II, 279).<sup>15</sup> A leitura da obra do sociólogo Max Nordau ocorrida mais de vinte anos antes deste depoimento, é descrita como motivadora de um efeito higiénico e terapêutico contra o efeito que a forte influência que sobre ele exerceram alguns autores poderia ter causado. Influência literária e “doença” são nesta carta conceitos próximos e a ideia de que os livros podem “adoentar” ou “curar” os seus leitores, muito cara a Nordau, é actualizada por Pessoa nesta recapitulação tardia da sua história literária pessoal, numa espécie de micro *Bildungsroman*.

---

escolheu para representar “O *Provincialismo Português*”, no artigo, com esse título, onde é formulada a frase «Paio Pires a falar francês» (CEAE, 373) para caracterizar ao autor de *Os Maias*. A frase é em si mesma uma citação de Eça. Num segundo momento podem ser vistas as descrições que Pessoa fez das obras de Eugénio de Castro e de António Feijó como uma interpretação portuguesa do simbolismo da França [cf. BNP 14<sup>4</sup>-1 e 2; GL, 389-390].

<sup>14</sup> A carta foi uma resposta a um inquérito de António Sérgio, desde Paris (cf. Parreira da Silva, in *Dicionário de Fernando Pessoa e o Modernismo Português*, 792). Na revista que Osório de Oliveira dirigia foram publicados trechos do *Livro do Desassossego* e outras colaborações de Pessoa na década de 1930.

<sup>15</sup> A carta também refere Dickens, Shakespeare, Milton e Shelley, como influências marcantes num período anterior. Gaspar Simões considera exagerada por parte de Pessoa a ênfase na importância da leitura de Nordau, arguindo que o processo foi lento e não súbito como a expressão pretende, mas reconhece que esta leitura teria deixado uma marca profunda em Pessoa (Simões 1971, 253). Fernando Guimarães aponta para complexidade da referência que Pessoa faz a Nordau desde os artigos de *A Águia*, relativizando a avaliação de se houve ou não uma influência forte e passando a considerar as referências a Nordau e o uso do seu vocabulário como ferramentas de uma crítica que Pessoa conscientemente instrumentalizou (Guimarães, 74-75). O meu interesse é mais próximo do de Guimarães que o de Gaspar Simões.

A tese principal do livro *Dégénérescence* de Max Nordau (Nordau, 1894), em termos muito sucintos, consiste na aplicação à crítica de práticas artísticas das teses deterministas de Cesare Lombroso (1835-1909) acerca da hereditariedade do carácter criminal como produto da manifestação de elementos degenerativos intrínsecos à genealogia familiar de cada indivíduo. Esta ideia supõe que o carácter criminoso, ou de outro modo nocivo para a sociedade, está determinado por uma herança familiar, e que é uma espécie de força regressiva no desenvolvimento dos membros da sociedade.<sup>16</sup> De acordo com esta ideia, Nordau acreditava poder identificar em certos movimentos artísticos do *fin de siècle* na Europa traços de caracteres degenerados, que associava directamente a práticas improficuas e potencialmente corruptoras. A aceitação e, superlativamente, a admiração dedicada a indivíduos cujo comportamento excedia a estandardização de padrões de controlo e classificação social, sem que existisse uma justificação de como estes excessos pudessem ser benéficos para o meio social, indicava a Nordau um alerta de comportamento irracional, previsivelmente perigoso.

Neste contexto, um certo tipo de artistas membros do cenário cultural de Paris durante a segunda metade do século XIX, que chamavam a atenção do público ao comportarem-se de forma excêntrica, estariam a receber mais atenção do que mereciam. Para Nordau, uma sociedade incapaz de identificar a origem doentia daquilo que, frente à sua ignorância das patologias psiquiátricas, se apresentava inovador, provocaria um estado expansivo de decadência social, porque, como o próprio Nordau explica a Lombroso na dedicatória do seu livro: «“Les livres et les œuvres d’art exercent sur les masses une puissante suggestion”» (Nordau, VI). O mal-estar social que Nordau pretendia identificar teria o seu epicentro nos movimentos artísticos da França da segunda metade do século XIX, e estaria a ter uma expansão viral noutros países da Europa (*cf. ibid.*, 4-5). O estudo do fenómeno consistia em explorar as causas de tal mal-estar, e estas investigações levariam Nordau à tentativa de demonstrar o modo como os aparentes “chefes” dos movimentos artísticos finiseculares eram, em muitos casos, autênticos doentes mentais, facilmente catalogáveis dentro de tipologias de degenerados como “histéricos”, “psicóticos”, “neurasténicos” ou vítimas de casos de “epilepsia larvada”, dependendo dos sintomas que achava reconhecer nas obras por eles produzidas (*ibid.*, 30-61). Esta era a sua contribuição para os estudos de Lombroso, passando da análise física de indivíduos para uma ideia de transposição de conteúdos metais nocivos, que podiam ser descriptados

---

<sup>16</sup> *Cf.* a dedicatória do livro de Nordau ao «Monsieur le Professeur C. Lombroso» (Nordau 1894, I). A relação entre positivismo científico, determinismo e a obra de Pessoa é vasta e aqui é tratada apenas de forma periférica, concentrando-se em Wilde. Para aprofundar neste aspecto deverão ser consultados os estudos de Pizarro, 2007 e Krabbenhoft, 2011.

retrospectivamente a partir de produções de carácter expressivo, como seriam fundamentalmente todos os tipos de arte, e em especial a arte entendida num contexto vulgar de romantismo, em que o sujeito e a sua capacidade expressiva individual haviam sido colocados no centro do palco. O “caso mental” dos indivíduos explicaria os traços distintivos da produção artística, e portanto as novidades pretendidas pelos estilos emergentes na pintura, na música e na poesia, poderiam ser vistas como consequência dos desvios que os degenerados introduziam no curso progressivo das sociedades.<sup>17</sup> Os histéricos, por exemplo, seriam identificáveis pela exacerbação da sensibilidade, que os levaria ao exagero das próprias emoções tornando-os exibicionistas. Segundo Nordau tudo isto era facilmente apreensível nas suas obras (*cf. ibid.*, 34). No diagnóstico e catalogação da “degenerescência”, Nordau encontra uma oposição entre a procura de um melhoramento social, que ele supõe ser o máximo fim da arte<sup>18</sup>, e aquilo que, em contraposição directa, proclamavam os defensores de uma arte auto-referencial.

Entre os condenados por Nordau encontravam-se, necessariamente, os artistas que foram associados, directa ou indirectamente, à frase «*l'Art per l'Art*» divulgada em França por Théophile de Gautier. Nas considerações de Nordau, não são feitas diferenças entre parnasianos ou simbolistas, nem entre estes e os esteticistas ingleses. Em todos os casos, devido à falta de idoneidade mental que a vontade de separar a arte do cumprimento de responsabilidades sociais no progresso da humanidade manifestava, as acções destes indivíduos não poderiam ser vistas como acções coerentemente encaminhadas para o cumprimento de objectivos previamente estabelecidos, mas apenas como actos de homens que agem apesar de si. Por este motivo, aquilo que nas produções destes artistas podia ser interpretável não seriam elaborações justificadas, sobre as quais caberiam explicações, mas remanentes de causas médicas que os obrigavam a ser diferentes do comum dos homens. Na descrição de Nordau é negada aos indivíduos analisados a possibilidade de terem verdadeira consciência da motivação das suas acções. As acções irreflectidas, motivadas por pulsões dominantes adquiridas pela hereditariedade do carácter, ver-se-iam potencializadas

---

<sup>17</sup> A modo de exemplo: Nordau argumenta como nódoas nas retinas dos histéricos, provocadas por uma constituição fisiológica degenerada, fariam com que as cores de uma pintura feita por aquele tipo de doentes traspassem os contornos reais dos objectos, apagando as formas que *naturalmente* continham as cores (*cf. Nordau*, 51-52). Um caso mais detalhado é analisado por Krabbenhof, 93.

<sup>18</sup> Para Nordau, a arte cumpre uma função na prefiguração directa das mudanças que a humanidade terá no seu processo evolutivo, entendido como melhoramento e progressão. Uma ‘boa arte’, então, será aquela que tenha como finalidade a orientação dos homens nesse processo: «Cet art de pressentiment est assurément la plus haute activité intellectuelle de l’être humain. Mais ce n’est pas l’art des esthètes. C’est l’art le plus moral, car il est le plus idéal, mot qui signifie simplement qu’il est parallèle aux voies de perfectionnement de l’espèce, et même s’identifie avec elles» (Nordau I, 163). Este argumento é também desenvolvido num outro livro do autor, que Pessoa possuía, intitulado: *On Art and Artists*, e que começa com o capítulo “The Social Mission of Art” (CFP 7-8, 1-30).

num meio favorável, causando uma expansão epidémica do fenómeno e resultando num problema de tal magnitude que faz com que a advertência de Nordau adquira dimensões apocalípticas, insinuadas logo no título do primeiro capítulo de *Dégénérescence*: «Crépuscule des peuples».

Segundo um diário de leitura, Pessoa teria lido entre Maio e Julho de 1907, quase a totalidade de *Dégénérescence* [cf. BNP 48B-111<sup>r</sup>; Pizarro 2007, 57], embora este livro não conste na sua biblioteca particular. O livro seria ilustrativo de um tipo de reflexão cientificista que analisava a condição de alguns homens excepcionais, distinguindo entre aqueles que apresentavam um contributo concreto para o desenvolvimento social de aqueles que não. Este tipo de análise gerou interesse por toda Europa, inclusivamente Portugal, onde o nome Nordau era conhecido desde a última década do século XIX.<sup>19</sup> João Gaspar Simões afirmou que foi por causa da popularidade de Nordau em Portugal que Pessoa teria reparado nele em 1907, depois de ter lido o opúsculo de Artur Leitão sobre o ditador João Franco, intitulado *Um caso de Loucura Epiléptica* (cf. Simões 1971, 254). Num texto do qual ainda não foi possível determinar o contexto, Pessoa fez uma breve síntese de um dos assuntos que mais o preocuparam durante toda a sua vida literária: «O problema das relações, reais ou possíveis, entre o genio e a loucura data, como phenomeno intuitivo, da antiguidade, como phenomeno consciente ou scientifico dos meados do seculo dezanove.» [BNP 134A-34<sup>r</sup>; GL, 143]. Neste mesmo texto, no qual Pessoa apresenta um vasto panorama, são nomeados alguns livros que fazem parte da bibliografia relacionada com a abordagem cientificista com que o século XIX tratou esta questão: «a “Insanity of Genius de Nisbet», «o mal scriptissimo “Homem de Genio” de Lombroso» e finalmente «a outrora famosa e sempre legivel “Dégénérescence” de Nordau» (*ibid.*, 144). A necessidade que Nordau encontrava de diferenciar os homens excepcionais, que prestam um serviço às sociedades, e aqueles que não o fazem, é aqui equacionável com um antigo problema acerca da responsabilidade de certas acções. A consciência, por parte de Pessoa, da extensão do problema, traduz-se numa reflexão geral acerca de quem são os artistas e do que é que fazem. Este movimento contextualiza a problematização de conceitos como o de “influência”, “doença” e, como se verá mais à frente, de “entusiasmo”, no pensamento europeu desde Platão até Nordau.<sup>20</sup>

A recepção pessoana das teses cientificistas – na época proto-científicas – de finais do século XIX foi complexa e multifacetada. Por um lado Pessoa falava das consequências

---

<sup>19</sup> Cf. Monteiro, Américo 2006, 38-82.

<sup>20</sup> Se bem neste esboço de ensaio Pessoa refere unicamente máximas de Séneca e de Horácio – «*nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*» e «*genus irritabile vatum*» –, não deverá pensar-se que ignorava estar a tratar uma questão fundamental para Platão, nomeadamente no *Íon*.

positivas que para si teve a leitura de Nordau, e utilizava o vocabulário que através dessa obra, e da dos seus colegas e detractores aprendeu.<sup>21</sup> Mas, por outro lado, Pessoa duvidava da efectividade da análise aplicada a certas obras de arte, e criticava duramente a incapacidade de Nordau de reconhecer elementos estéticos nos casos analisados. Em certas ocasiões, Pessoa declarava que estes estudos constituíam um tipo de «charlatanismo científico» [BNP 14<sup>2</sup>-47; GL, 393]. Dada a coexistência de posições diversas, pode apontar-se para o facto de que, sem ser definitiva, a influência de Nordau é marcante e deu lugar à elaboração de dezenas de textos, redigidos em momentos diferentes com propósitos muito variados. Desde um projectado *Ensaio sobre a degenerescência*, até críticas a Nordau possivelmente assinadas por Alexander Search.<sup>22</sup> Portanto, sem que se verifique uma compaginação ideológica, Pessoa apreendeu o vocabulário que leu em Nordau e outros autores, e achou proveitoso usar esses termos, ajustando o seu discurso a certas circunstâncias. Por exemplo, o termo “histérico-neurasténico”, recorrente em Nordau e nos seus pares, é empregado por Pessoa tanto para falar de si próprio como para fazer comentários a respeito de precursores e contemporâneos (cf. Pizarro 2007, 17 e 2012, 19-56). Numa carta a Mário de Sá-Carneiro, de 14 de Março de 1916, Pessoa escreve um *post-scriptum* a um texto em que descrevia a depressão que atravessava por esses dias, começando, curiosamente, por fazer notar que a mesma foi produzida de «um jacto», o que no caso de Pessoa é sempre algo de singular:

P.S: Escrevi esta carta de um jacto. Relendo-a, vejo que, decididamente, a copiarei amanhã, antes de lha mandar. Poucas vezes tenho tão completamente escrito o meu psiquismo, com todas as suas atitudes sentimentais e intelectuais, com toda a sua histeroneurastenia fundamental, com todas aquelas intersecções e esquinas na consciência de si próprio que dele são tão características... Você acha-me razão, não é verdade?

(COR I, 209-210)

Do contacto precoce com esta linguagem, viria, então, um particular modo de falar de si próprio em certos contextos. Este modo acompanhou Pessoa até o ano da morte, como atesta a reaparição do mesmo conceito na carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935: «A origem dos meus heteronymos é o fundo traço de histerya que existe

<sup>21</sup> Actualmente existem vários estudos dedicados à análise das relações entre Pessoa e Nordau, e outros elementos bibliográficos complementares. Uma primeira hipótese é esboçada em Simões 1971, 253-275; dois estudos mais abrangentes por Pizarro 2007 e Krabbenhoft 2011; um estudo sintético que contém vários esclarecimentos em Guimarães 1990, 69-80.

<sup>22</sup> Alexander Search aparece como assinante de três livros da biblioteca particular a este respeito: *Regeneration: a reply to Max Nordau* (CFP 1-125), *Os Neurasthenicos: esboço d'um estudo médico e philosophico* (CFP 1-79), *Le système nerveux et les organes des sens* (CFP 1-5). Search esteve próximo de projectos relacionados com o estudo de teorias sobre a degenerescência mental que, entre outros, fundamentariam o projectado ensaio «*The Mental Disorder of Jesus*» (cf. GL, 243-257, TH, 63 e Pizarro 2012, 24 e Ferrari 2011).

em mim. Não sei se sou simplesmente hysterico, se sou, mais propriamente, um hysteroneurasthenico» (CP, 253).

Não obstante, note-se que aquilo que Pessoa chamaria “histérico” ou “neurasténico” não se adequa exactamente às noções de Nordau. Pessoa elaborou uma re-significação dos vocábulos, derivativa mas não decalcada, dos livros que lia, e treinou vários usos dos termos para servir os seus propósitos. Um texto, contemporâneo da primeira leitura de Nordau, permite visualizar o tipo de ajustamento:

A epilepsia favorece os homens dotados para a acção, a hysteria os doutados para a emoção, os estados neurasthenicos os dotados para o pensamento [...] A hysteria é essencial aos dramaturgos; a integração, por assim dizer carnal, em diversas personagens [...] é a base da chamada “intuição dramática”.

[BNP 134A-8 a 10; GL, 152] <sup>23</sup>

Uma conclusão deste tipo, que aponta para algo de essencialmente histérico, isto é mórbido, numa expressão artística específica não poderia ser admitida por Nordau, que estava convencido da existência de uma “arte sã”. Neste caso, Pessoa concordaria com a identificação de elementos mórbidos nas artes, mas não partilharia a noção de responsabilidade social no argumento do sociólogo, reconhecendo como fundamentais para a arte elementos que Nordau entendia ser tratáveis. Note-se, desde já que esta tradução de uma classificação psiquiátrica para um elemento artístico será definitiva, anos mais tarde, por exemplo na insistência manifesta com a que Pessoa pediu de diversos modos, primeiro a Gaspar Simões e depois a Adolfo Casais Monteiro, que não perdessem de vista o elemento central da sua arte. Não é por acaso que o aqui já antes referido “Ensaio sobre o drama” inclui um trecho que explica o tipo de relação patente nestas questões: «O que não se pode negar é que o conceito determinista influe subtilmente em espíritus que repudiaram a fé expressa nelle; que é um dogma essencial da mentalidade de hoje; que por elle regresou ao espirito humano o antigo conceito, tão profundamente dramático, da Fatalidade.» [BNP 18-66<sup>f</sup>; PET, 93]. No fundo da linguagem de Nordau, Pessoa encontra um elemento pagão. O maior receio de Pessoa em relação à análise determinista de Nordau nasce na dúvida de a escrita ser um território transparente por meio do qual se obtém um conhecimento simétrico, tanto do texto como do seu autor. Para Pessoa, os juízos aplicáveis a uma das partes não o seriam do mesmo modo à outra.

---

<sup>23</sup> Note-se que a caracterização de “histérico-neurasténico” é frequentemente aplicada em textos pessoanos a Shakespeare (cf. GL, 375-376 e de Castro 2010). Um apontamento isolado enfatiza a relação causal entre o tipo de doença e uma prática literária de um modo que seria recorrente em Pessoa: «Escrevo versos porque sou um hyterico-neurathenico» [BNP 49B<sup>5</sup>-35]. Esta ideia de causalidade é revisitada na carta a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, embora tivesse adquirido novos matizes (CP, 254).

Um exemplo desta dissensão encontra-se num apontamento, posterior à leitura de *Dégénérescence*, a respeito de Baudelaire:

Outrossim se engana o psychiatra alemão [sic] quando contesta ao poeta [Baudelaire] o vago do pensamento fazendo distinções, para o caso futeis, entre pensamento são e pensamento morbido [...] Um sentimento em si morbido pode ser hygydamente tratado por um artista; o homem será doente e o artista são. Os sentimentos ins<sup>[89]</sup>piradores não são limitados aos assuntos moraes, naturaes ou □. /Baudelaire é um grande poeta e um homem emocionalmente doente/ □

[BNP 141-89 e 90, GL; 380]

O interesse estético de Pessoa resiste a ser absorvido pelo funcionalismo de Nordau, e isto constitui uma discordância irreconciliável. Porém, independentemente do persuasivo que Nordau pudesse ter chegado a ser para Pessoa, no sentido de ter falado verdade, este tipo de juízos sobre artistas apresenta-se como um traço distintivo da sua própria produção crítica e literária. Em diversas ocasiões, Pessoa escreveu textos na vontade de oferecer respostas para aquilo que encontrou em *Dégénérescence*, ou colocando-os essas ideias na base de alguns projectos.

Um dos textos produzidos nesses termos, tornar-se-á uma peça fundamental da poética pessoana. Nele estão contidos, “em botão”, vários elementos que serão posteriormente desenvolvidos em diferentes alturas, desde a configuração de correntes literárias que respondem a intenções previamente determinadas e devidamente justificadas (*cf.* 2.1), até o gosto por “pregar partidas” a amigos e a críticos que tão definitivamente marcará algumas descrições da própria obra, feitas nos seus últimos anos de vida (*cf.* 3.2). O texto redigido em 1907 expõe timidamente estes elementos em poucas linhas:

*Feigning*

Suppose that, having studied the characteristics of degeneracy, among which is echolalia that is to say the repetition by sound □, I write to mystify a scientific critic, the following verses:

I am sad to-day, to-day because it is

Because it is for other men a day

A day of date love and joy for other men.

I may be a perfectly normal man and, as a joke, write these verses (may I not?). Can I not in the same manner pretend madness and write trash, being /yet/ a normal man? | See what alienists say of continued mystification.

[BNP 134-26; GL, 107]

Este texto ilustra o modo como as teses que sustentavam à análise de Nordau facilitariam a antecipação dos efeitos que um texto literário, deliberadamente redigido no conhecimento do sistema de pressupostos de Nordau e os seus colegas, poderia produzir.

Sendo que enganar este tipo de críticos não seria um objectivo realmente frutífero, nem entretido durante muito tempo, o essencial aqui é que ter lido Nordau contribuiria para a elaboração de uma poética que relegava a um lugar secundário a necessidade expressiva, de sentimentos ou ideias, de um certo artista, e alimentava o interesse por concentrar-se na necessidade de encarnar efeitos ou de provocar reacções num determinado público. O futuro da obra de Pessoa dependeria em boa medida da exploração desta poética que põe Nordau *de pernas para o ar*, porque requer conceber um autor que propositadamente expressa pensamentos e emoções que não lhe pertencem, desejando precisamente que estes sejam imediatamente reconhecidos. Isto é, criando uma falsa transparência na obra. O autor que se pretende consciente do que revela nos seus textos torna-se, já desde 1907, uma figura principal da obra pessoana que, em diversos momentos, dará explicações e sugerirá correcções aos críticos que tencionam lê-lo (cf. 3.2). Não obstante, embora o texto aqui citado pareça revelar o momento de descoberta, por parte de Pessoa, de uma solução para neutralizar as críticas de Nordau, o medo da loucura, acerca do qual tanto teve para dizer Gaspar Simões (cf. Simões 1971, 253-267), subsistia neste texto, embora não necessariamente com o *pathos* que Simões lhe atribui. No fim do trecho aqui citado, na esperança do autor libertar-se de uma patologia intuía-se o perigo de ir ao encontro de uma outra, a da “mistificação continuada”. A preocupação em relação a este tipo de “mistificação” estará ainda presente nas múltiplas reflexões que antecederam a publicação dos primeiros poemas assinados sob o nome de Álvaro de Campos na revista *Orpheu*, e que Pessoa tratou com minúcia em correspondência com os colaboradores da revista, nomeadamente com Armando Côrtes-Rodrigues (cf. 1.3).

Regressando ao livro de Nordau, tenha-se presente que a par do desenvolvimento de um juízo de valor sobre os artistas do *fin de siècle*, e de uma consideração prescritiva da relação entre literatura e desenvolvimento social, associada a uma questão de acções inconscientes, o livro de Nordau também apresentava um conveniente elenco de nomes de autores. Na altura em que leu Nordau, Pessoa teria lido recentemente Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, em soma, os mais citados e admirados nomes da segunda metade do século XIX na França.<sup>24</sup> A coincidência destes dois tipos de leitura poderá ter tido uma consequência importante considerando que, à exaltação com que estes autores foram recebidos por várias gerações em Portugal, o recém-regressado contraporía imediatamente uma crítica enervada. Pessoa pareceria estar disposto a mediar entre as duas posições,

---

<sup>24</sup> Sobre as leituras de literatura francesa realizadas por Pessoa depois do seu regresso a Lisboa, vejam-se os apontamentos coligidos por Armando Côrtes Rodrigues (cf. CACR, 75-78). Estes apontamentos são coerentes com algumas listas de leitura no espólio [cf. BNP 48B-113 e 114].



reconhecendo pontos fortes em Nordau, mas sem se impedir de lhe apontar as falhas. Consideradas as divergências, e reconhecendo o tom irónico de Pessoa em algumas suas afirmações acerca do autor, Nordau cumpriu uma função higiénica na vida intelectual de Pessoa, não necessariamente nos termos expressados no anos trinta, mas sim na medida em que lhe facilitou os meios para esmiuçar, ou fingir que esmiuçava, a admiração excessiva de algumas figuras da Europa finissecular. Nordau falava de acções colectivas e forças sociais, onde outros viram grandes indivíduos. Com a moderação na admiração viria também uma particular atenção para a necessidade de explicações acerca do trabalho realizado. Este tipo de discurso explicativo da acção das forças sociais na literatura seria instrumentalizado por Pessoa nos anos vindouros (*cf.* 2.1).

Nesta mesma linha, a necessidade de moderar o «pasma» na «admiração» pelos outros, como requisito para que um artista possa conceber uma obra própria, será melhor compreendida ao lembrar uma anedota biográfica que Pessoa inseriu num artigo, de 1928, intitulado “O Provincianismo Português”, que evoca um encontro com Mário de Sá-Carneiro, em que o autor teria dito ao amigo:

V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si

(CEAE, 371-373)

A admiração excessiva é vista aqui como uma fraqueza da individualidade. Neste sentido a influência deve ser *tratada*; «varrida do espírito». A «ginástica sueca» e a *Dégénérescence* são elementos da auto-educação que Pessoa diz ter fornecido a si próprio e que, no seu entender, foram comparativamente mais efectivos do que a educação portuguesa, tipificada por Sá-Carneiro, e rejeitada por Pessoa aquando do abandono definitivo do Curso Superior de Letras, precisamente em 1907 (*cf.* Prista 2001).

Por ser um conveniente elenco de autores célebres, a obra de Nordau adquire uma relevância, insuspeitada pelo autor, para as gerações seguintes. Contrariamente aos propósitos do autor, o livro torna-se um lugar favorável para o encontro com autores que podiam ser desconhecidos para gerações mais novas ou afastadas de Paris.<sup>25</sup> Neste sentido,

---

<sup>25</sup> Neste sentido refira-se unicamente a modo de exemplo um outro autor relevante para Pessoa, detalhadamente considerado por Nordau. Uma parte significativa de *Dégénérescence* é dedicada a Friedrich Nietzsche. Já foi estudado, pela crítica pessoana o facto de Nietzsche ser um autor com o qual a obra de Pessoa poderia estabelecer um diálogo dinâmico (*cf.* Dix 2004, 139-174 e 2010, 73-93). Também já foi considerada a possibilidade, e consequente repercussão, de Pessoa não ter lido Nietzsche directamente (*cf.* Pérez 2009, 217-243 e Pérez 2012). Em relação a uma possível descoberta de Nietzsche na obra de Nordau,

é fundamental para os objectivos desta dissertação que Nordau tenha dedicado uma parte considerável de um capítulo intitulado “L’égotisme” a Oscar Wilde, descrito na sua análise como uma versão inglesa do decadentismo francês:

Le décadentisme n’est pas resté limité à la France; il a aussi fait école en Angleterre. Il a déjà été question, dans le volume précédent, d’un des premiers en date et des plus serviles imitateurs de Baudelaire, Swinburne [...] L’égotisme du décadentisme, son amour de l’artificiel, son aversion contre la nature, contre toutes les formes d’activité et de mouvement, son mépris mégalomane des hommes et son exagération du rôle de l’art, ont trouvé leur représentant anglais dans les ‘esthètes’, dont le chef est Oscar Wilde.

(Nordau II, 133)

Muito do que Pessoa escreveu sobre Wilde sugere uma estreita relação com aquilo que sobre ele escreveu este autor em Nordau. Isto poderia ser resultado de uma reminiscência desse primeiro encontro nas páginas de *Dégénérescence*, mas também poderia ser o exercício de um tipo de escrita que instrumentalizava o uso de posições radicais confrontadas. Não obstante, entre as muitas notas de leitura que Pessoa fez do livro de Nordau, perto de 1907, não há nenhuma referência directa a Wilde, analisado entre as páginas 133 a 142 e referido entre as páginas 150 e 452 do segundo volume.<sup>26</sup> É possível pensar que Pessoa não tenha fixado a sua atenção num nome que lhe era desconhecido, e que, por esse motivo, o seu primeiro contacto com Wilde possa ter-se visto mediado pelo interesse por outros autores de que já tinha conhecimento.<sup>27</sup> Contudo, as referências a Wilde, no livro de Nordau, fazem que seja difícil acreditar que o mais flagrante exemplo de “esteta” como doente mental mal disfarçado pudesse ter passado despercebido a alguém que tinha tão particular interesse pela tradição inglesa. Com esta hipótese em mente, deve-se prestar atenção ao modo como Nordau descreve Wilde em termos que pretendem desmascar um farsante

---

parece claro que alguns comentários de Pessoa, a respeito do filósofo alemão, evocam elementos desenvolvidos pelo sociólogo, enfatizando na sua doença mental (*ibid.*, 247-248). Outros autores com os quais Pessoa poderia ter entrado em contacto através de Nordau, seriam o belga Maurice Maeterlinck e o norueguês Henrik Ibsen, aos quais são dedicadas dezenas de páginas de *Dégénérescence*. Um estudo detalhado em relação ao primeiro destes autores foi realizado por Teresa Rita Lopes, embora em dito estudo não foi considerado o livro de Nordau (Lopes 1977, 183-236).

<sup>26</sup> Esta lacuna poderia dever-se à perda de uma folha de notas ou à possibilidade de esta se encontrar num lugar até hoje não identificado no espólio. Não obstante, a existência de uma folha com notas que referem as páginas 127, 130, 144, 147 e 148 sugere outras possibilidades. As páginas 144 e 147 do livro de Nordau, de facto, referem-se indirectamente a Wilde. A última nota de Pessoa sobre o livro refere as páginas «451-454» e está acompanhada pelo comentário «Pessimism. False critique. Important quotation from James Sully: “Pessimism is history and critique”» (GL, 677). Deve notar-se que a página 452 do livro de Nordau é dedicada a Wilde. O conjunto das notas de leitura de Nordau manuscritas por Pessoa foi reunido e transcrito por Jerónimo Pizarro em (GL, 659-677).

<sup>27</sup> Um desses nomes poderia ter sido Algernon Swinburne, autor significativo para Wilde (*cf.* Wrigth, 34 e 101), a quem Pessoa já referia em textos datáveis de 1905-1906 (*cf.* CAD, 211-213). Arthur Ransome afirmou que para o grande público Wilde tornou-se numa vulgarização de Rossetti e Swinburne. A passagem foi sublinhada por Pessoa no seu exemplar do livro lido numa data próxima de 1914 (CFP 8-460, 46).

diante de um público enganado. A acusação principal, no livro de Nordau, está relacionada com uma afirmação que, sob uma forma ligeiramente diferente, o próprio Wilde expressara: «Wilde a plus agi par ses bizarreries personnelles que par ses œuvres.» (Nordau II, 133). Esta frase é semelhante a uma outra que André Gide popularizou após a morte de Wilde, como sendo uma resposta que este lhe dera, em 1895, sobre o valor da sua obra. Gide afirmou que Wilde lhe teria dito: «‘J’ai mis tout mon génie dans ma vie; je n’ai mis que mon talent dans mes œuvres’» (CFP 8-216, 12-13). A burla que Wilde lançaria ao público consistiria numa mistificação em torno a sua personalidade, que não corresponderia a uma produção artística relevante.<sup>28</sup>

Nordau também considerou que a, mais conhecida afirmação de Wilde sobre a arte: «Life imitates Art far more than Art imitates Life» (*Complete Works*, 1082), seria uma ideia que, numa versão mais corrente e para fins diversos, ele próprio formulou num livro de 1885 intitulado *Paradoxe*, seis anos antes da publicação em livro de *Intentions*:

Bien entendu [...] l’influence de l’art sur la vie, Wilde ne songe nullement au rapport réciproque entre l’œuvre d’art et le public, rapport que j’ai depuis longtemps constaté, et qui consiste en ce que celle-là exerce une suggestion et que celui-ci la subit; mais il veut dire en toutes lettres que la nature – et non les hommes civilisés – se développe de façon à entrer dans les formes données par l’artiste.

(Nordau II, 140-141)

Esta objecção de Nordau aponta para o facto de que no princípio wildiano não haveria realidade fora da percepção desta, e que a percepção da realidade é educada nos homens pela arte. Para Nordau resulta absurdo pensar que a arte possa ter a capacidade de modificar o estado das coisas do mundo natural, como por exemplo o clima de Londres, no sentido em que uma personagem de “The Decay of Lying” defendeu que os pintores impressionistas fizeram (*cf. Complete Works*, 1086)<sup>29</sup>, e, não obstante, a preocupação que motivou a escrita de *Dégénérescence* é a de que a literatura poderia estar a mudar a sociedade

---

<sup>28</sup> Num tom muito semelhante são desenvolvidas por Nordau críticas contra Mallarmé, a quem acusa de ter enganado ao público no mesmo sentido em que o faria um vigarista que vende acções de uma companhia que não existe (*cf. Nordau 1894 I*, 230). Para uma análise mais detalhada das relações entre Pessoa e Mallarmé com Nordau como ponte (*cf. Sepúlveda 2013*, 197-199). Note-se aqui o material preparatório para o que Pessoa depois apresentaria como sendo “O conto do vigário”, que Humberto Brito, muito acertadamente, aproximou a todo o processo criativo de Pessoa numa conferência na Biblioteca Nacional de Portugal em Outubro de 2013. Esta análise será apresentada numa edição dos textos de Pessoa associados a “O conto do Vigário” que actualmente se encontra no prelo.

<sup>29</sup> «**Vivian:** Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas-lamps and changing the houses into monstrous shadows? [...] At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them.» (*Complete Works*, 1086).

européia para pior. A tensão que existe entre Wilde e Nordau encontra-se marcada por uma noção de finalidade da arte. Quando Wilde advoga pela auto-suficiência da arte, Nordau entende nessa defesa uma intenção de reduzir à produção artística a um conjunto de ações despropositadas e egotísticas, que o autor associa directamente com o suposto grande mal-estar do final do século XIX.

O argumento de Nordau parte da convicção de que a notoriedade de Wilde não decorre da leitura de uma obra assinada sob esse nome, mas de uma série de suposições, mais ou menos infundadas, acerca da personalidade excêntrica do autor. Não obstante, há uma importante distinção a fazer entre as partes da obra de Wilde que Nordau não deixa de sublinhar:

Quoi qu'il soit, Wilde obtint, dans le monde anglo-saxon tout entier, par son déguisement de paillasse, la notoriété que ses poésies et ses drames ne lui auraient jamais acquise. Je n'ai aucun motif pour m'occuper de ceux-ci, faibles imitations de Rossetti et de Swinburne, et d'une nullité désespérant. Ses articles en prose, au contraire, méritent l'attention, parce qu'ils accusent tous les traits qui laissent reconnaître dans l'esthète le congénère du décadent.

(Nordau II, 140-141)

Ainda que Nordau pareça convencido de que boa parte da obra de Wilde é composta de elementos fúteis que não merecem leitura e que só sublinham o seu disfarce de palhaço – o que lembra umas desafortunadas palavras de Gaspar Simões, proferidas em 1951, a respeito das obras heterónimas de Pessoa –, o interesse pela prosa crítica de Wilde, nomeadamente pelo livro *Intentions*, publicado em 1891, manifesta-se em múltiplas referências.<sup>30</sup> Em *Intentions*, Nordau acredita encontrar as provas da doença de Wilde, que inconscientemente confessaria, actuando como crítico, o que encarnava enquanto artista. A partir desse livro, o sociólogo constrói a descrição da patologia de Wilde, resumindo a pessoa do autor e a sua obra, a cinco sintomas de “degeneração”: 1) chama-o um “depreciador” (*mépris*) da natureza (*ibid.*, 137); 2) um “cultivador do eu”, um ególatra (*ibid.*, 137); 3) um que tem de si mesmo e da espécie a “opinião dos Des Esseintes”<sup>31</sup>, isto é, um diletante (*ibid.*, 137); 4) um cujo ideal da vida é a inactividade e não o progresso (*ibid.*, 137); e 5) um que ama a imoralidade, o pecado e o crime (*ibid.*, 138). Depois desta caracterização,

<sup>30</sup> A importância de *Intentions* é salientada por Arthur Ransome, em termos que não deixam de ser semelhantes aos de Nordau, embora com outros fins, numa passagem sublinhada por Pessoa no seu exemplar: «It is impossible to read a page of *Intentions* without experiencing a delightful stimulus. It is, in my opinion, that one of Wilde's books that most nearly represents him. In nothing else that he wrote did he come so near to pouring into literature the elixir of intellectual vitality that he royally spilled over his conversation.» (CFP 8-460, 129). A ideia de que um autor, que vivia do disfarce, tem não obstante uma obra específica na qual o crítico acha poder encontrar a verdade sobre o autor, será repetida por Gaspar Simões a respeito dos poemas ortónimos, na obra de Pessoa (*cf.* 3.2).

<sup>31</sup> *Cf.* Huysmans.

a finalidade da obra de Wilde ficava reduzida a um programa perverso sintetizável num parágrafo: «Mais ce qui forme l'idée centrale de son verbiage lourdement railleur, poursuivant comme but suprême l'agacement du philistine<sup>32</sup> et s'efforçant péniblement de prendre le contre-pied du sens commun, c'est la exaltation de l'art» (*ibid.*, 139). Wilde teria um carácter doente, más intenções e sobretudo a incapacidade de concretizar em obras as suas ideias, que, afinal, nem eram próprias. A arte wildiana era, então, reduzida, perante esta análise, à complacência de uma perversão individual e, por estes motivos, o seu efeito na sociedade só poderia ser nocivo.<sup>33</sup> Visto como um exibicionista patológico e auto-complacente, Wilde, ficava inabilitado a ter intenções próprias, porque na realidade as suas acções obedeciam unicamente às pulsões da sua condição mórbida. Uma vez “descoberta” a sua condição, tudo nele era explicável a partir desse ponto:

Ce n'est pas par indépendance de caractère qu'un Wilde se promène en «costume d'esthète» au milieu des philistins qui lui jettent des regards railleurs ou irrités, mais par un manque d'égards que n'excuse aucun devoir supérieur, qui est purement anti-social et égotiste, par un désir hystérique de produire l'épatement; ce n'est pas non plus par besoin de beauté, mais par vicieuse manie de contradiction.

(*ibid.*, 136)

A conclusão de Nordau implica que o único objectivo da obra wildiana seja o de provocar *épater*. A sua motivação é exclusivamente a do gosto por chocar, e este não é produto de uma intenção autonomamente concebida. Não tendo “independência de carácter”, Wilde seria incapaz de controlar as suas acções, de facto, não teria propriamente consciência delas, actuando somente por necessidade instintiva.

Esta descrição é directamente oposta às pretensões do autor que Pessoa concebe por detrás da nota intitulada «*Feigning*», anteriormente citada, e o contraste é revelador em relação àquilo para que Nordau chamou a atenção de Pessoa. Sobre este desluzido Oscar Wilde, Pessoa terá coisas a dizer, e será relevante recordar estas asserções de Nordau para compreender o contexto em que aparecem certos comentários nos textos de Pessoa que,

---

<sup>32</sup> Note-se que Nordau usa a expressão, do alemão, e que em Inglaterra seria popularizada por Matthew Arnold: «*Philistinism* [...] perhaps we don't have the word in English because we have so much of the thing [...] *Philistine* must have originally meant, in the mind of those who invented the nickname, a strong, dogged, unenlightened opponent of the “children of the light”, whom he further described and defined as “the people who believe most that our greatness and welfare are proved by our being very rich... [they] are just the very people whom we call the Philistines.» (CFP 8-14A, 162-163). Esta ideia será relevante para entender o que Pessoa e Sá-Carneiro estariam a chamar de «depidoptero» no contexto paulista (*cf.* 1.3), e também o será numa fase posterior da obra de Pessoa, obcecada com a ideia de fazer-se popular sem render-se ao gosto das massas (*cf.* 3.1).

<sup>33</sup> Partilhada ou não, a radicalização do argumento de Nordau contra o esteticismo contido na frase *l'art pour l'art*, teve um eco significativo em Pessoa, como o ilustra um apontamento numa folha solta do espólio: «Art for art's sake is really, only art for the artist's sake.» [BNP 14<sup>v</sup>-30<sup>r</sup>; AA, 42].

em múltiplos casos, permitem adivinhar um interlocutor que poderia chamar-se “à Nordau”. A anterior afirmação pode ser dita sem embaraço, mas as condições da pesquisa no espólio sugerem que Pessoa teria precisado de cerca de quatro anos para possuir um conhecimento directo da obra de Wilde, embora efectivamente tenha encontrado o autor pela primeira vez em 1907. Os papéis do espólio sugerem que só depois de vários anos Pessoa terá começado a escrever sobre Wilde. Muitas coisas podem ter acontecido nesses anos, e Wilde pode ter sido objecto de conversas com alguns conhecidos, sobre as quais os papéis nada podem dizer. Isto último, sublinha, sobretudo, o carácter provisório mas sugestivo, inerente aos percursos documentais.



## O Wilde «que deve ficar»

Se Pessoa encontrou o nome Oscar Wilde num livro que apenas fazia referência ao seu caso como exemplo significativo de uma problemática generalizada na Europa do século XIX, o conhecimento do autor não se manteve indirecto durante muito tempo. A aquisição, por parte de Pessoa, dos livros de Wilde e sobre Wilde começaria, intensamente, poucos anos mais tarde. Um primeiro elemento, não conclusivo, encontra-se numa folha com notas manuscritas de difícil leitura, que refere tarefas a levar a cabo:

*Write Heffer.*

<Look at O[scar] Wilde's book (†,†) in \*Ferro>

See what papers at C[ais do] Sodré

[BNP 57-13v]

Na frente da mesma folha foram esboçados, junto da data «7-6-1911», três versos de um poema que poderia ter alguma relação com a leitura de Wilde: «O que é a fama | Ser alheio – E é um mero paradoxo para lêr-se | Sobreviver-se.» [BNP 57-13']. Um indício fica assim apontado: em 1911, aproximadamente quatro anos após a leitura de Nordau, Pessoa estaria à procura de Wilde na biblioteca ou na livraria de um conhecido, talvez de apelido Ferro.<sup>34</sup> Ao mesmo tempo escrevia versos sobre o ineditismo e a celebridade, pouco antes de publicar os seus primeiros textos críticos em Portugal, na revista *A Águia*.

Contrariamente ao expectável, poderá não ter sido o jovem vindo da colónia inglesa a apresentar os autores Britânicos aos seus compatriotas. Este último detalhe adquire maior relevância quando se repara num dos livros de Wilde que permaneceu na biblioteca particular: *Le Portrait de Monsieur W. H* [1906], que, para além de ser uma tradução de uma língua à qual Pessoa tinha perfeito acesso no original – na biblioteca existe outro livro com quase todo o conteúdo deste exemplar mas em inglês (*cf.* CFP 8-584) –, não apresenta intervenções manuscritas, característica que todos os demais livros de Wilde na biblioteca particular ostentam. Apesar desta diferença, este livro é relevante porque constitui um indício da chegada de Wilde a Lisboa via Paris, coerente com a possibilidade do contacto indirecto relacionado com a leitura de Nordau. É possível que este exemplar pudesse ter

---

<sup>34</sup> O riscado frequentemente indica que a tarefa foi levada a cabo. Quem seja Ferro, a ser esse o nome que efectivamente se encontra anotado no papel, é uma pergunta à qual não é possível responder directamente, mas poderá dizer-se que não parece referir-se a António Ferro, com quem Pessoa manteve uma relação flutuante entre a simpatia e o desprezo até 1935. Ferro teria dezasseis anos em 1911 e o contacto com Pessoa parece ter começado apenas algum tempo depois, por intermeio de Sá-Carneiro (*cf.* Barreto 2011, 135-154).



chegado mais tarde às mãos de Pessoa do que a data de impressão parece indicar.<sup>35</sup> O importante aqui é que estes contactos com o meio literário francês sublinham o modo como Wilde poderia ter aparecido em Lisboa como um nome mais próximo de Mallarmé do que de Matthew Arnold, assunto que para alguém educado sob o modelo de escola vitoriana seria suspeito. Os demais livros de Wilde, da biblioteca particular, apresentam sublinhados ou algum outro tipo de marca de leitura. Dois deles, *Lord Arthur Savile's Crime* [1910] (CFP 8-584) e *The Poems of Oscar Wilde* [1911] (CFP 8-585), ainda levam a assinatura: «Fernando Pessoa», que o autor gravou em muitos volumes da sua biblioteca antes de abandonar o acento circunflexo do seu apelido, em 1916, para favorecer um almejado reconhecimento internacional (cf. COR I, 220). Conjuntamente, os exemplares dos livros de Robert Sherard, de André Gide e de Arthur Ransome, dedicados à vida e obra de Oscar Wilde, também portam a assinatura «Fernando Pessoa», favorecendo assim o enquadramento do acto de aquisição de quase todo o material sobre Wilde num período anterior a 1916 e que, conforme às datas de edição dos livros da biblioteca fernandina, teria começado aproximadamente no ano de 1910.<sup>36</sup>

A leitura de e sobre Wilde teria sido intensa como também o confirma a escrita pessoana sobre o assunto. Quase todos os elementos da obra de Wilde são mencionados em algum dos textos que Pessoa redigiu. São muitos os motivos pelos quais um livro pode desaparecer de uma biblioteca, sobretudo se o dono é um defunto ilustre, mas não é do meu interesse especular sobre o paradeiro dos livros que se perderam. O que se torna relevante é expor a certeza de que, embora certos livros não tenham permanecido nas estantes, Pessoa os leu em grande parte e os teve presentes na sua escrita. Em relação a este ponto, deve ser lembrado que Pessoa cultivou um notável interesse editorial e que muita da sua vida foi passada em elaborar planos para a publicação de livros, colecções, revistas, e todo tipo de projectos relacionados com a circulação da letra impressa.<sup>37</sup> Para corroborar esta afirmação, basta lembrar que durante a sua vida, Pessoa projectou e levou à acção dois empreendimentos editoriais em momentos diferentes: a Empresa Ibis, entre 1909-1910, e a

---

<sup>35</sup> Alguns livros chegaram às mãos de Pessoa depois da morte de Henrique Rosa em 1925 (cf. Ferrari 2009, 99). Em qualquer caso, revela-se que a leitura do *The Portrait of MR. W. H.* foi realizada por Pessoa na edição Taunichtz, como o próprio indica numa lista bibliográfica [cf. BNP 144D2-16<sup>v</sup>], e não na versão francesa.

<sup>36</sup> No caso do livro de André Gide, sendo a data de impressão de 1910, é possível saber que a leitura aconteceu em Junho, ou perto de Junho, de 1914, devido a uma nota diarística de Pessoa [cf. BNP 68A-3<sup>v</sup>]. O livro de Gide, juntamente com o livro de Ransome, com data de impressão de 1913, são assim aproximados a um período que os levaria a acompanhar o “aparecimento” de Alberto Caeiro, Campos e Reis, e alguns primeiros esforços para descrevê-los.

<sup>37</sup> Sobre a maneira como o pensamento editorial é definidor do carácter incompleto e variável da obra pessoana, ao mesmo tempo que influencia as relações internas entre partes da obra, e enfatiza a noção de conjunto de unidades diversas cf. Sepúlveda 2013, 25-65.

Olisipo, entre 1921 e 1923.<sup>38</sup> O pensamento editorial de Pessoa legou ao espólio uma grande quantidade de listas de projectos que manifestam a intenção de publicar múltiplos livros – próprios e alheios – incluindo ensaios e traduções, e de dar concretização a outros projectos que, na grande maioria dos casos, acabaram por não se realizar.

No caso específico da leitura de Wilde, pouco depois do que pôde ter sido um contacto inicial com a obra do autor, Pessoa projectou diversos tipos de textos que apresentavam apreciações gerais sobre este, calibrando cuidadosamente o tom que considerava justo para tratar as questões levantadas em cada um desses textos. Um exemplo encontra-se num texto extenso, no qual Pessoa apresenta um juízo totalizador da obra wildiana:

To represent him as a good  $\alpha$  [and] caring man as Mr. Sherard does, is to misunderstand him; to call him a “devil”, author of “devils” as Mr. Crosland does, is to misunderstand him.<sup>39</sup> He was neither. He could not be good  $\alpha$  [and] dared not be bad. The tragedy of his life is in this [...] [Wilde] was an indifferent poet, a fairly good playwright  $\alpha$  [and] an interesting novelist. I do not think that honesty can speak more praisingly of him

[BNP 14E-63r e 144-18v; AL, 302]

Em congruência com estas apreciações acerca do pouco valor de Wilde como poeta, o exemplar do livro *The Poems of Oscar Wilde* (CFP 8-585) tem escassas intervenções manuscritas em comparação com os outros volumes de Wilde da biblioteca. Pessoa não refere nenhum poema de Wilde, directamente, nos seus textos acerca do autor, para além do facto que, como apontou Mariana de Castro (2006, 234), o poema “The Sphinx” contem duas estrofes dedicadas a Antínoo e Adriano.<sup>40</sup> Não obstante, o mesmo tratamento superficial não se estendeu aos “Prose Poems” e a *The Ballad of the Reading Gaol*, (cf. CFP 8-584 e CFP 8-583), esta sendo o último poema de Wilde. Pessoa manifestou um interesse

---

<sup>38</sup> A respeito destas duas editoras fundadas por Pessoa cf. Sousa, 2008 e Ferreira, 2005, e o *corpus* de textos publicado pela primeira vez cf. Ferreira, 1986.

<sup>39</sup> A narrativa de vários episódios caritativos de Wilde em Paris, que Sherard apresenta, partindo do princípio de que «no mas who is a true artist can be a bad man at heart» (cf. CFP 8-514, 10), não melhora a imagem de Wilde. Pessoa sublinhou algumas destas passagens no seu exemplar da biografia (cf. *ibid.*, 42). Precisamente o contrário foi formulado por Pessoa num apontamento dos anos trinta onde por meio de Wilde é feita uma defesa de Shakespeare: «Oscar Wilde said that the fact that a man is a poisoner is nothing against his prose. That is right, but it must be understood, on the like setting, that the fact that a man is a money-lender is nothing against his verse.» [BNP 14E-68r]. O poema satírico de Crossland que pertence a biblioteca (CFP 8-126, 6) não parece ter tido mais interesse para Pessoa que este contraponto com Sherard.

<sup>40</sup> Para além da coincidência referencial com o poema *Antinous* de Pessoa, redigido por volta de 1915, o poema de Wilde é também acerca de imortalidade, isto é o tema central do poema de Pessoa, este assunto será retomado no seguinte capítulo (cf. 2.3). Por outra parte, o poema “Requiescat” de Wilde mereceu uma marca na lista de conteúdos, a única. Pessoa também inscreveu, à mão no seu exemplar, os versos de um poema citados por Sherard na sua biografia: «*Fragment: Put yellow lilies in your hair | But wear not the magenta zone, | For that would make you out of tone, | I could not love you if you were* (Sherard – *Oscar Wilde* – p.74)» (CFP 8-585, 271).

constante por estas duas obras, como é sugerido pela tradução de quatro dos seis poemas que constituem o primeiro conjunto (*cf.* Zenith 2008), a par da recorrência do projecto de publicação em português de ambas as obras, mantido pelo menos até finais dos anos vinte. A tradução destes textos começou directamente nos exemplares dos livros que possuía e que hoje apresentam os esboços manuscritos nas entrelinhas do texto impresso.<sup>41</sup>

Continuando com a apreciação totalizante anteriormente citada, repare-se que Pessoa chama Wilde de «fairly good playwright». A respeito do teatro wildiano, o interesse de Pessoa torna-se explícito em relação a *Salomé*, peça redigida por Wilde originalmente em francês que dista muito do tom cómico das mais famosas “Society Plays” e que revela uma sintonia com autores de língua francesa, entre os quais o belga Maurice Maeterlinck (*cf.* Lopes 1977, 183-237). Pessoa refere-se directamente a *Salomé* de Wilde em pelo menos três textos, nos quais esta peça o obriga a reflectir sobre as suas próprias possibilidades criativas. Um desses textos apresenta uma explícita consciência do confronto com um precursor:

Quem não pode fazer versos como Baudelaire pode, porém, tingir os cabellos de [15a<sup>v</sup>] verde como aquelle infeliz uma vez se lembrou fazer. A practica da pederastia, embora nem sempre facil ou commoda, é comtudo mais facil que a produção de uma segunda *Salomé*.

[BNP 19-15a<sup>v</sup>; GL, 442] <sup>42</sup>

É patente, neste trecho, uma resposta a uma parte do argumento de Nordau acerca das obras de Wilde. Não obstante, interessa prestar atenção à ideia de uma «segunda Salomé», relevante porque Pessoa, de facto, se apropriou do projecto e redigiu algumas páginas de um “drama estático” sob esse título (*cf.* Lopes 1977, 515-523).<sup>43</sup> A noção de

---

<sup>41</sup> A presença dos “Prose Poems” em listas de projectos de tradução no espólio é recorrente a partir de, aproximadamente, 1913 [*cf.* BNP 48-4 e 144E-9 *cf.* Zenith 2008, 38], com alguma concentração entre 1918 e 1923 [*cf.* BNP 48I-9, 76-31<sup>v</sup>, 133M-96 a 98, 175<sup>r</sup>, MN 248], claramente motivada pelo planeamento editorial associado à Olisipo. O projecto de tradução intitulado «Ballada da Cadeia de Reading» aparece em BNP 175<sup>r</sup>. As traduções nos exemplares de Pessoa podem ser consultadas em CFP 8-584, 209 e CFP 8-583, 145. Foram dezenas as obras que Pessoa projectou traduzir do inglês para português, mas foram relativamente poucas as que efectivamente começou, e menos ainda, as que concluiu, o qual sublinha o tipo de interesse que tinha por Wilde comparativamente com outros autores. Dados concretos sobre as traduções de Pessoa podem ser consultados em *cf.* Saraiva 1996, 25-31.

<sup>42</sup> A importância desta alusão, aparentemente marginal, está relacionada com a forma como Pessoa estaria a reconhecer Wilde como artista em contraste com aquilo que nele corresponderia à mórbida vontade de *épater*. Esta mesma reflexão será depois projectada sobre alguns contemporâneos, como, por exemplo, Guilherme de Santa Rita – Santa-Rita Pintor –, acerca do qual são feitos comentários semelhantes na correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa (*cf.* Sá-Carneiro, 84). A respeito da utilização de Santa-Rita Pintor como um elemento no caminho de afastamento da arte decadente *cf.* BNP 144D<sup>2</sup>-32 e 1.3. Este aspecto foi trabalhado detalhadamente num estudo recente de Maria José Domingues (*cf.* Domingues 2013, 257-261).

<sup>43</sup> A *Salomé* de Wilde, foi inscrita numa lista pessoana, datável de 1913-1914, mas que não permite saber se se trata de uma referência de leitura ou de um projecto de tradução [BNP 93A-55]. Na mesma lista aparece o título «Concerning Oscar Wilde», que corresponde a designação mais estável do primeiro projecto que Pessoa

sequencialidade nas obras, de um precursor até ao seu próprio trabalho, cria um vínculo directo entre a sua produção e a escrita de Wilde, de que Pessoa era consciente.<sup>44</sup> Acrescente-se a este outro aspecto de forte repercussão na obra pessoana, ou seja o facto de pensar *Salomé* como um drama estático, aceitando esta categoria não só para referir a peça que se dispunha escrever, como é explicitado numa lista que agrupa cinco peças sob esta categoria: «*Teatro Estático*: 1. O Mar[inheiro]; 2. † 3. A Morte do P[ríncipe]; 4. Salomé; 5. Sakyamuni» [133F-24<sup>r</sup>; LDD, 535]; mas considerando-a também válida a *Salomé* “original”. Wilde não chamou à sua obra “drama estático”, mas esta descrição foi-lhe imposta no estudo de Arthur Ransome. Este estudo foi lido e muito sublinhado por Pessoa. Quando Ransome analisa a peça, considera-a o oposto de um drama cinético, «kinetic drama». No argumento de Ransome, esta categorização torna a peça de Wilde num momento alto da consolidação de um género literário cuja figura fundacional teria sido Maeterlinck (cf. CFP 8-460, 163).<sup>45</sup> A publicação de *O Marinheiro (drama estático)*, como colaboração de Pessoa, em nome próprio, no primeiro número de *Orpheu*, integrava o autor numa tradição forte na sua época. O facto de ser retomada da tradição cristã esta temática em particular, atribui uma caracterização particular ao modo como são vistas as relações entre precursores e sucessores. Com as Salomé, torna-se evidente que há muito de João Batista no Wilde que Pessoa quis descrever, e, em certa medida, também decapitar, ao que o fim deste capítulo regressará.

Em relação às restantes lacunas na biblioteca particular, entre as quais haverá que destacar *The Picture of Dorian Gray*, *Intentions* e *The Soul of Man Under Socialism*, alguns documentos do espólio indicam que estas obras poder ter sido lidas, embora os livros não façam parte hoje da biblioteca particular – no caso de *The Soul of Man*, existe apenas a

---

tencionou realizar sobre o autor, como será visto mais afrente, e ainda uma referência a Francisco Sanches, o filósofo céptico português, que poderia também estar associado a uma referência feita por Wilde. A *Salomé* também é referida de passagem num texto, datável de perto de 1922, intitulado «O Catholicismo Imoral» [BNP 48H-9<sup>r</sup>; Barreto 2009A], acompanhada dos nomes de Eugénio de Castro e de Gomes Leal, e ainda num texto que novamente põe em causa a ideia de seguir em arte o exemplo de Wilde: «*Salomé* de Wilde, e outras cousas parecidas... e se eu pregasse Vasco da Gama a descobrir o c[aminh]o para a Índia em aeroplano os novos indignavam-se. – Se outros podem attribuir sentimentos modernos a cousas antigas, não posso eu attribuir a gente antiga artes modernas? | N’elle é menos evidente o disparate. [53<sup>v</sup>] Para ele uma época é o cenário d’essa epocha; □» [BNP 144D<sup>2</sup>-54<sup>r</sup> e 53<sup>v</sup>; AL, 306-307].

<sup>44</sup> Pessoa conhecia bem a obra de Eugénio de Castro, que teve grande influência sobre vários membros da geração do *Orpheu* (cf. Mourão, 152-153), e provavelmente também a *Heródias* de Flaubert e o projecto inacabado de Mallarmé embora aqui não os refira. Torna-se relevante que no meio destas referências ilustres Pessoa associe directamente o seu projecto ao de Wilde e não a outros possíveis. Sobre a tradição de obras a volta da figura de Salomé no século XIX e começos do XX (cf. Lourenço M. S, 630-634). Esta mesma ideia de escrever uma outra *Salomé* a partir de Wilde seria aproveitada por M.S Lourenço, enquanto poeta, sob o título “A Noite do Tetrarca segundo Oscar Wilde” (*ibid.*, 357-390).

<sup>45</sup> Um estudo recente defende a possibilidade de *O Marinheiro* ter sido um exercício de auto-tradução por parte de Pessoa do francês para português, esta hipótese sublinharia quanto de uma compreensão da obra de Wilde sobreviveu na noção de drama estático que Pessoa imaginou (cf. Fischer 2012).

versão em francês. Em relação aos dois primeiros títulos, a hipótese é claramente sugerida num pequeno trecho acerca da possível publicação das obras de Wilde traduzidas para português, excerto que parece uma nota introdutória a uma colecção de obras:

Como prosador O[scar] W[ilde] vive em immortalidade por 2 livros – *O Retrato de D[orian] G[ray]* [e] *Intenções* | Inferior como poeta, O[scar] W[ilde] vive como dramaturgo e prosador. A sua obra em prosa, a obra *que deve ficar*, consta do /romance/ *O Retrato de D[orian] G[ray]*, dos estudos críticos reunidos sob o título *Intenções*, e do *De Profundis*, fragmentariamente publicado<sup>46</sup>[...]

[14E-70<sup>r</sup>; AL, 307]

Note-se, primeiramente, que a categoria «prosador» vem aqui substituir e ampliar a designação «novelist», utilizada na apreciação anteriormente citada, adicionando à obra os chamados «estudos críticos». O Wilde «*que deve ficar*» fez parte das intenções editoriais de Pessoa desde aproximadamente 1913 até, pelo menos, finais dos anos 20, e no espólio permanecem diversos planos de publicação que verificam tal propósito editorial.<sup>47</sup>

No caso de *Intentions*, o lugar privilegiado dentro da obra de Wilde, já sublinhado por Nordau, é também reconhecido por Pessoa, e o grau de atenção prestado a esta obra será definitivo no momento de descrever a influência de Wilde sobre este seu atento leitor. Pessoa projectou uma tradução de “The Decay of Lying” e começou um prefácio de apresentação que insinua o quanto de Nordau havia nas suas primeiras leituras de Wilde, nomeadamente pelo uso de uma construção quase decalcada do sociólogo: «Poucos escriptos d’elle tão singularmente revelam os pormenores mentaes, por que se define a personalidade do auctor.» [BNP 14E-71<sup>r</sup> e cf. AL, 308].<sup>48</sup> Simultaneamente a este projecto, terá sido começada a tradução de *De Profundis*, da qual sobrevivem os esboços nas entrelinhas do seu exemplar da biblioteca particular (cf. CFP 8-583, 53 e 79-80) e uma primeira página de tradução [BNP 23-66<sup>r</sup>], manuscrita num suporte semelhante ao do prefácio de “The Decay of Lying”. Esta folha já foi erradamente publicada por editores pessoanos, ora como texto filosófico (cf. TF, 227), ora como parte do *Livro do Desassossego* (cf. LD III, 234). A soma destes projectos são simplesmente evidências da intenção por

---

<sup>46</sup> Com efeito, Pessoa não conheceu a versão completa de *De Profundis*, que só veio a ser publicada em 1949 (cf. Ellmann e *Complete Works*, 1251). Bothe, leu aqui «frequentemente» (cf. AL, 307).

<sup>47</sup> Em listas de projectos da década de 1910 aparecem em projecto traduções de *De Profundis* em BNP 48-4 e 144E-9; de *The Picture of Dorian Gray*, uma referência da mesma década que poderia ser um projecto de tradução ou uma indicação de leitura em BNP 48B-103. Com maior claridade, e pertencentes a década de 1920, aparecem os títulos «A Decadência da Mentira» [BNP 55L-5v e MN 248] e «O Crítico como Artista» [BNP 179].

<sup>48</sup> A frase de Pessoa é análoga a uma proferida por Nordau e já anteriormente citada: «Ses articles en prose [*Intentions*], au contraire, méritent l’attention, parce qu’ils accusent tous les traits qui laissent reconnaître dans l’esthète le congénère du décadent.» (Nordau II, 140-141).

parte de Pessoa de pôr a obra de Wilde a circular entre aqueles que, mais cedo ou mais tarde, seriam leitores da própria obra.

Mas a leitura de Wilde tem ainda outra manifestação nos textos pessoanos a reclamar atenção, pois que iluminam assuntos que irmanavam os dois autores, ambos, vozes informadas sobre questões semelhantes. Um dos tópicos de grande importância para Pessoa, assim como para uma parte considerável da crítica literária em Inglaterra na passagem do século XIX para o século XX, é o da questão da autoria e da fixação do cânone das obras assinadas “William Shakespeare”. Pessoa, como já foi trabalhado com profundidade por alguns críticos<sup>49</sup>, escreveu abundantemente sobre esta questão entre 1912 e 1914, e um dos textos mais desenvolvidos sobre o assunto, intitulado «*William Shakespeare, Pseudonym*» [BNP 75A-95<sup>r</sup> a 99<sup>r</sup>; GL, 343-349], ensaio de pretensões historicistas, refere directamente o *The Portrait of Mr. W. H.* de Wilde como fonte bibliográfica para o desenvolvimento da questão, o que não deixa de ser curioso, tendo em conta que *The Portrait* se apresenta directamente como uma ficção:

Pouco importa que o “sr. W. H.” fosse William Hughes (cuja existencia, aliás, por enquanto não consta de documento algum), como outros, e em especial Oscar Wilde, opinam, ou um individuo cujas iniciaes não sejam senão literariamente W. H. O caso é o sexo d’esse individuo

(GL, 347)<sup>50</sup>

Noutros casos, aspectos relevantes da obra de Wilde foram usados como dispositivo provocatório para o desenvolvimento da escrita pessoana. Isto manifestar-se-ia num par de ensaios pessoanos, ou num mesmo ensaio com dois títulos diferentes, sobre a figura de Jesus Cristo, cuja elaboração estaria associada à leitura de Wilde. Não é possível oferecer agora a este ponto a dedicação que merece, porque os materiais que lhe dizem respeito se encontram dispersos pelo espólio e constituem manuscritos muito parciais e de difícil leitura, que até agora não receberam a atenção suficiente por parte dos editores pessoanos. Diga-se, por enquanto, que Pessoa tencionava escrever sobre Jesus de uma maneira polémica e tendo como referente a apropriação desta mesma figura que Wilde apresentou em *De Profundis* – onde é arguida uma espécie de *imitatio christi* no relato autobiográfico de Wilde –, esboçando os termos desta polémica na sua visão de Cristo

---

<sup>49</sup> Neste contexto, vejam-se algumas das obras de J. M. Robertson na biblioteca particular cf. Barreto 2008, 735-737, e a bibliografia sobre a questão da autoria de obras de Shakespeare reunida por Mariana de Castro cf. de Castro 2010, 59-62.

<sup>50</sup> Numa extensa lista bibliográfica sobre a “Questão Shakespeare”, elaborada por Pessoa aproximadamente em 1914, aparece: «Wilde, Oscar: *The Portrait of Mr. W. H.*» [BNP 144D<sup>2</sup>-16<sup>v</sup>].

como o supremo individualista, e, portanto, como o supremo artista.<sup>51</sup> Numa lista de projectos datável de 1913, Pessoa registava o título «J[esus] C[bristo] um blagueur» e adicionava a seguir a indicação: «as provas... cf. 4 O[scar] Wilde» [BNP 7-29<sup>r</sup>]. A indicação 4 é aqui uma referência, como já apontou Richard Zenith (2008, 49), ao quarto poema do conjunto “Prose Poems” (cf. CFP 8-584). O poema intitulado “The Master”, traduzido por Pessoa como “O mestre” [BNP 94-14<sup>r</sup>; Zenith 2008, 50], narra a forma como um taumaturgo anónimo reclama para si, durante a tarde da crucificação de Cristo, o mérito de ter realizado os mesmos actos maravilhosos que o crucificado, ao mesmo tempo que lamenta não ter sido ele também crucificado. Não é fácil adivinhar o conteúdo do ensaio «J[esus] C[bristo] um blagueur», de que parece existir somente uma linha de muito difícil leitura.<sup>52</sup> Dando ainda conta da proximidade entre a escrita de Pessoa sobre Jesus e a obra de Wilde, pode também referir-se o facto de os dois trechos de um ensaio intitulado *Evolução da Idéa de Jesus* se encontrarem precisamente nos versos das folhas das traduções de textos de Oscar Wilde.<sup>53</sup> É possível compreender, então, que o Jesus de que Wilde falava, e que erigia como ideal de artista, representava uma personagem que não era indiferente a Pessoa. E, não obstante, será uma certa leitura do cristianismo de Wilde o alvo de ataque de um Pessoa posterior, especialmente através da escrita de Ricardo Reis (cf. 2.2).

Finalmente, os livros de e sobre Wilde foram de facto objectos de treino das habilidades de um crítico literário em desenvolvimento e ao mesmo tempo alimentaram com ideias inovadoras a visão empreendedora de um jovem autor e editor. Por muito que Pessoa desejasse negar a influência de Wilde na sua produção, e mais do que negá-la parece manifestar-se uma vontade de caracterizá-la detalhadamente, esta foi de facto da maior importância num período decisivo da sua vida, onde a parte que seria mais célebre da sua obra começava a germinar. Disto são provas dois exemplos curiosos da reminiscência de Wilde nos textos pessoanos. Veja-se, por exemplo, o texto publicado por Pessoa em Setembro de 1914 no jornal *O Raio*, sob o título “Crónica Decorativa”, onde se relata o aparecimento do Professor Boro da Universidade de Tóquio em Lisboa:

<sup>51</sup> Esta mesma ideia já tinha sido desenvolvida por Wilde em *The Soul of Man Under Socialism*, embora num tom diferente (cf. *Complete Works*, 1179-1181). Susan Brown viu, neste ponto, uma das temáticas centrais de Wilde, e asseverou que aqui se revelar -ia o seu verdadeiro helenismo. A superação do impulso instintivo para o acto consciente seria representada na obra de Wilde, segundo Brown, pela imitação de Cristo (Brown, 31 e 96).

<sup>52</sup> A linha: «Jesus-Xto um Blagueur | \*Mesmo aqueles que não tem † O †! Isto poderia ter sido dito por mim... » [BNP 154-23<sup>r</sup>]. No mesmo documento existe um apontamento intitulado «O Sexo sujo» e ainda um parágrafo que começa «E iam vestidos os filhos da puta! da maneira mais [...]». O projecto «Jesus Christo um blagueur» também é referido em BNP 48B-2, sob o título de conjunto «Cronicas Anormaes».

<sup>53</sup> As folhas de tradução dos “Prose Poems” de Wilde apresentam no verso o título «A E[volução] da Id[éa] de Jesus: an Essay» [BNP 94-7<sup>v</sup>] e uma continuação em: [BNP 94-9<sup>v</sup> e 10<sup>v</sup>]. Ainda numa nota sobre o projecto «History of a Dictatorship» pode ler-se «a teoria de Oscar Wilde sobre Christo como supremo individualista (v. *De Profundis*) | pesar nisto ao theorizar a moral dos fortes | Cf. o individualismo de [Maurice] Barrès, Remy de Gourmont, A[natole] France» [BNP 108-83<sup>r</sup>].

Preciso explicar que as minhas ideias do Japão, da sua flora e da fauna, dos seus habitantes humanos e das várias modalidades de vida que lhes são próprias, derivam de um estudo demorado de vários bules e chávenas. Eu por isso sempre julguei que um japonês ou uma japonesa tivesse apenas duas dimensões- e essa delicadeza para com o espaço deu-me uma afeição doentia por aquele país económico de realidade. [...] Professor Boro, da Universidade de Tóquio? De Tóquio? Universidade de Tóquio? Nada disso existe. Isso é uma ilusão.

(CEAE, 94-98)

O texto mantém uma relação óbvia com um comentário de Vivan, o vogal de Wilde em “The Decay of Lying”: «The actual people who live in Japan are not unlike the general run of English people; that is to say, they are extremely commonplace, and have nothing curious or extraordinary about them. In fact the whole of Japan is a pure invention. There is no such country, there are no such people.» (*Complete Works*, 1088).

Nesta mesma linha pode sugerir-se uma coincidência curiosa entre um constante projecto pessoano de tradução e publicação da obra de Francisco Sanches *Quod Nihil Scitur* (cf. BNP 48B-18, 48B-62, 93A-55, 144Q-34, entre outros) e uma menção desta obra no mesmo diálogo de Wilde:

Indeed, when one remembers the excellent philosophical treatise of Sanchez on the whole question, one cannot help regretting that no one has ever thought of publishing a cheap and condensed edition of the works of that great casuist. A short primer, “When to Lie and How,” if brought out in an attractive and not too expensive a form, would no doubt command a large sale, and would prove of real practical service to many earnest and deep-thinking people.

(*Complete Works*, 1090)







## 1.2 Wilde como precursor, o baptista

*To feel things as we don't,  
and write art from that.*  
[BNP 72-55<sup>e</sup>]

Em Fevereiro de 1913, Pessoa começou um diário no qual registraria a sua actividade laboral e intelectual, provavelmente com a intenção de impor maior disciplina ao seu trabalho.<sup>54</sup> Previamente, em Abril de 1912, “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada” inaugurou a escrita crítica pessoana na recém-fundada revista *A Águia*, do grupo autobaptizado como A Renascença Portuguesa. Este importante acontecimento na vida do jovem de vinte e quatro anos fora assinalado auspiciosamente pela polémica levantada pelo anúncio de um “super[*supra*]-Camões” prestes a aparecer no cenário cultural português. Pessoa teve, então, de defender as suas ideias perante um dos professores do Curso Superior de Letras que abandonara em 1907 (*cf.* Prista, 163-164).

O diário de 1913 dá conta precisamente disto, e a necessidade de disciplina que manifesta derivaria de um compromisso assumido com a obra futura. Por esses anos, já trabalhava como tradutor de correspondência em escritórios comerciais, ganhando o dinheiro estritamente necessário para sobreviver, como deixam adivinhar as constantes referências a empréstimos pedidos aos sócios e patrões dos escritórios a que estava associado. Nas entradas do diário, com os detalhes da vida quotidiana, aparecem também as informações sobre a sua actividade literária, da qual Oscar Wilde já fazia parte. Veja-se uma entrada completa desse diário:

[18 de Fevereiro de 1913]

Almocei cedo (10) e saí cedo de casa. Ao barbeiro, escriptorio do M[ayer] e depois ao Ministerio de Guerra e Arsenal do Exercito. De tudo salvou-se o passeio; agradável ao sol e ao frio. Dirigi-me para a repartição de J[oa]o C[orreia] d’ O[liveira] para lhe pedir 5000 reis para devolver ao Mayer os 1500 reis para pequenas despesas. No Chiado encontrei o José Figueiredo e estivemos uns tempos á entrada da R[ua] da Emenda a discutir Wagner, e depois o Valerio de Rajanto. Passou J[oa]o C[orreia] de O[liveira] e disse-me que ia para a Brasileira. Fui lá ter, encontrei-o com o A[ugusto] Santa-Rita. Discuti “O Doido e a Morte” de Pascoaes, elle fraternalmente contra, eu quasi calado. Fallamos do plano da minha revista *Lusitania*, plano completo, e elle ficou um tanto \*preso do assumpto, promettendo escrever para um editor do Porto sobre o assumpto. Vim para baixo, para a L[ivraria]

---

<sup>54</sup> Como já foi visto, esta não era a primeira vez que o impulso diarístico aparecia na sua vida e a intenção, uma vez mais, não durou muito tempo – neste caso menos de quatro meses. Em quanto as páginas do diário avançam pode ver-se claramente como o rigor diarístico ia desaparecendo (*cf.* EAB, 110-133).

Ferreira, com o S[anta]-R[ita]. Deu-me para lêr uma carta a uma actriz, Esther Durval, que vae publicar, parece que nas “Novidades”: do género.— Escriptorio da R[ua] da Prata das 15 1/2 ás 16 1/4; duas cartas. Vim escriptorio Mayer. Mandeí carta Lavado pedindo 1.000 réis. Continuei copiar carta para o Natal. — De noite estive na Brazileira sahi logo, com o Costa. Fui para casa a pé com elle. Esbocei o folheto sobre o O[scar] Wilde e parte da theoria da Aristocracia. — Recebi um bilhete da tia Lisbella e “O Doido e a Morte” do Pascoaes, no correio da manhã.

[BNP 20-19v; EAB, 110-111]

Ao escrever esta nota, Pessoa já teria lido o suficiente de Wilde e sobre ele para pretender dedicar-lhe uma publicação curta, que o ocupará durante vários dias. Na entrada do dia 20 de Fevereiro do mesmo diário, lê-se: «[...] Nada a fazer. — Noite toda em casa. Serão dormi. Acordado das 0 ás 4, escrevendo varios fragmentos sobre O[scar] Wilde, educação, e theoria aristocratica. Li W. W. Jacobs até dormir, para abater a excitação de ter pensado.» [BNP 20-20v; EAB, 112]. No dia 26 de Fevereiro, escreveu: «De manhã decidi escrever em portugues “O Templo de Jano”; e em inglês só “Controversial Matter”, como “Concerning Oscar Wilde”, a defesa da Rep[ublica] Portuguesa, etc. — De noite na Brazileira. Varias idéas paradoxaes.» [BNP 20-23v; PI, 40-41]. Percebe-se como, entre decisões relevantes para o seu futuro literário — entre as quais, a ponderada escolha de uma língua segundo o tipo de texto a redigir, o que ilustra o quão cedo appareceria o critério editorial no processo criativo —, Wilde se tornava assunto da escrita pessoana. A relevância deste dado cronológico para a compreensão do desenvolvimento da escrita de Pessoa, dependerá necessariamente do quanto pode saber-se dos textos redigidos entre os dias 18 e 26 de Fevereiro de 1913, ou num período próximo destas datas, o que reclama uma reconstrução de conjuntos de escrita hoje dispersos pelo espólio.

Com este objectivo em mente, um primeiro documento a considerar apresenta um plano de ensaio com um título que não reaparece em nenhum dos outros documentos localizados até hoje: «*Defense of Oscar Wilde*» [BNP 14E-64r; AL, 554].<sup>55</sup> O título encontra-se acompanhado de uma listagem, como é usual entre os papéis pessoanos: «<*Principio Aristocratico*> | <*A um revolucionario morto*><sup>56</sup> | *A Linda Andorinha*». Este tipo de listas podem corresponder a textos de diferente índole e frequentemente são úteis quando se pretende relacionar alguns projectos com momentos de escrita específicos, por exemplo, uma versão de «*A um revolucionario morto*» confirma a associação a data 18 de Fevereiro de 1913, que

<sup>55</sup> Este texto foi parcialmente reproduzido em Zenith 2008, 37.

<sup>56</sup> Com este mesmo título, encontra-se no espólio um poema [BNP 57-31 e 32r] datado precisamente de «18/02/13». O texto foi manuscrito a lápis numa folha impressa de «Proposta para Hypotecha», semelhante a outros materiais do que aqui será apresentado como um primeiro corpus de textos sobre Wilde. O título «*Revolucionario Morto*», appareceria ainda numa lista do *Orpheu* 3 datável de finais de 1916 (cf. SEN, 80).

aprece no diário. Repare-se na aparição, que será reiterativa, embora com variações, da referência a um “Princípio Aristocrático”<sup>57</sup>, título possível de um ensaio sobre a persistência de elementos próprios de sociedades excludentes no meio da expansão das sociedades democráticas, tema que será muito próximo de uma reflexão acerca da obra e da pessoa de Wilde. Isto mesmo é manifestado num texto pessoano, que aqui será várias vezes referido, e que explicita a reflexão associada ao desenvolvimento do processo judiciário que acabou com a condena do autor de *Intentions*: «Everybody knows now that much of anti-aristocratic feeling went into the matter, that there was much from purpleness *in it*.» [BNP 14<sup>4</sup>-18A; AL, 302]. Aqui, Wilde aparecia como uma figura que sofrera por causa do “sentimento antiaristocrático” do seu tempo, mas esta opinião terá algumas mudanças nos textos de Pessoa, como se verá.

À lista de projectos antes citada, que continha o título «*Defense of Oscar Wilde*», segue-se um apontamento esquemático, que concorda com o anotado por Pessoa no seu diário em Fevereiro 18 de 1913:

Wilde can be 3 things, if a genius:|(1) a representative man|(2) an uncharacteristic man of genius|(3) a representative genius | W[ilde] internationally, Englishly α [and] Irishly representative.|His enormous European influence. He a type – absolute selflessness.

[BNP 14E-64; AL, 300]

Estas frases sugerem uma correspondência directa com o título «*Defense of Oscar Wilde*», uma vez que partem da hipótese de Wilde ser um “génio” para em seguida caracterizarem a sua genialidade, sublinhando a sua “enorme influência europeia”, é isto dito num tom tendencialmente apologético. Compare-se este caso com o que tem sido visto por alguns críticos como uma falta de consciência da importância de Wilde por parte de Pessoa, fazendo uma leitura isolada de um outro apontamento que, tendo em conta as suas características materiais, será datável de aproximadamente 1919, e que está longe de ser um juízo apressado:

*Wilde* | Na realidade, a influencia de Wilde é muito pequena, sendo evidente apenas no que é immoral. O seu intellectualismo não affecta ninguém; e o seu intellectualismo é uma das cousas sãs que ha no seu espirito. O seu romantismo, o seu odio á realidade, ao povo, as cousas materiaes – que cousa ha que seja mais contraria á norma ideativa da estupidez moderna?

[BNP 55J-7; AL, 306]<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Uma forma posterior do ensaio levaria o nome de «Teoria da Republica Aristocratica», como Pessoa anunciava em carta de Setembro de 1914 a Armando Côrtes-Rodrigues (cf. COR I, 120).

<sup>58</sup> Na edição de Bothe foi apontada a data de «1913?» para este texto, como parte do projecto “The Plebeian Age”, ao qual alguns trechos poderiam pertencer, incluído este acerca de Wilde. Não obstante, o suporte material é idêntico ao de outros textos datados de 1919 (cf. SQI, 355 e 359). O projecto “The Plebeian Age”

A mudança da «enormous European influence», para a pequena influência é relevante, e o caminho que leva de uma asserção a outra é aquilo que é preenchido por um certo desenvolvimento da obra de Pessoa. Note-se que este último comentário é parcialmente oposto ao anterior. No primeiro, Wilde era representativo da sua época e, portanto, muito influente, no segundo, Wilde é pouco influente mas o elemento são da sua obra, constantemente escurecido pela sua imoralidade, é notável por estar em contraposição do que Pessoa chama de generalizada «norma ideativa da estupidez moderna». Segundo o segundo comentário quando Wilde é intelectualmente anti-social é saudável.

Regressando ao ponto de partida, veja-se como no verso da mesma folha que contém o apontamento apologético acerca de Wilde, correspondente ao título «*Defense of Oscar Wilde*» se encontra o seguinte desenvolvimento:

All his life was a lie. That is the beauty α [and] the representativeness of it.  
He was one of the few men who did not believe even in himself.<sup>59</sup> His  
interest in himself was an interest in the nearest of his surroundings.  
He was not himself. Neither for him [or] anybody else. His soul was  
peripheric [...] Every pose of his was pre-posed. His consciousness of his  
pose bewildered pose. | He became an attitude not a soul.

[BNP 14E-64<sup>v</sup>; AL, 301 e *qf*. Zenith, 2008]

Nestes termos o texto completo, incluindo o esquema antes citado e este parágrafo de desenvolvimento, reconhece a singularidade de Wilde e sublinha uma característica inovadora: a sua “absoluta impessoalidade”.<sup>60</sup> Wilde, segundo o autor deste texto, fabricou a sua vida como uma mentira e converteu-se num “tipo”, numa pose consciente de si.<sup>61</sup> A condição de fabricante consciente de si próprio e da sua obra o tornaria verdadeiramente notável. Esta consciência transcenderia a afectação ligada à pose, tornando essencial o accidental, ao unificar os dois elementos num mesmo acto de produção artística que

---

parece ter tido ainda vigência no começo dos anos vinte, nos quais teria sido transformado, após 1923, em “O Catholicismo Imoral” [BNP 48H-9<sup>e</sup>; Barreto 2009A].

<sup>59</sup> Este apontamento é manifestamente próximo de uma descrição de Hamlet feita por Wilde em *De Profundis*: «[Hamlet] makes himself the spy of his proper actions, and listening to his own words knows them to be but “words, words, words.” Instead of trying to be the hero of his own history, he seeks to be the spectator of his own tragedy. He disbelieves in everything, including himself, and yet his doubt helps him not, as it comes not from scepticism but from a divided will» (CFP 8-583, 132). No exemplar de Pessoa o parágrafo foi sublinhado com uma linha lateral e tem a indicação «Note» manuscrita a lápis.

<sup>60</sup> Opto por esta tradução de «selflessness» como “impessoalidade” acima de “despersonalização” por um conteúdo de agência e condição que habita estas duas palavras.

<sup>61</sup> Uma ideia semelhante foi desenvolvida por Julia P. Brown a respeito da digressão de Wilde pelos Estados Unidos: «By the time of his skylfully marketed tour of America in 1882, during which his playful narcissism reached its height, [Wilde] was the publicist more than the practitioner of the cult of art-for-art’s-sake. Cultivating “posing” he kept his distance from the cult.» (Brown, 10).

substituiria a “alma” do indivíduo. O Wilde criado por Wilde substituiria qualquer Wilde anterior ao seu próprio acto criativo.

Este texto permite que o leitor se imagine frente a uma produção escrita desenvolvida numa data próxima de 18 de Fevereiro de 1913, quando, segundo o já citado diário, Pessoa teria esboçado o seu folheto sobre Wilde. O texto corresponderia à fase embrionária de um projecto que se dilataria no tempo, sendo testemunho de uma produção textual de que outras partes poderiam ser identificadas. Em concordância, existe um outro texto no espólio que parece subscrever alguns dos enunciados deste primeiro projecto:

*Oscar Wilde* | Of all the tawdry & [and] futile adventures in the arts, whose multiplied presence negatively distinguishes modern times, he is one of the greatest figures, ∴ [because] he is true to falsehood. His attitude is the one true one in an age when nothing is true; and it is the true one ∴ [because] consciously not true. | His pose is conscious, whereas all round him there are but conscious poses. He has therefore the advantage of consciousness. He is representative ∴ [because] he is conscious. | All modern art is immoral ∴ [because] all modern art is indisciplined. Wilde is consciously immoral, so he has the intellectual advantage [...]

[BNP 14E-73r; AL, 305 e cf. SP, 213]

Escreve aqui um Fernando Pessoa que não tem dificuldade em apresentar Wilde como uma das “maiores figuras” dos tempos chamados modernos. Lembrando o que acerca de Wilde Pessoa já teria lido até ao momento, torna-se relevante que estas afirmações contenham uma resposta a Max Nordau, formulada em termos semelhantes àqueles com que Pessoa o corrigiu a respeito de Baudelaire, como aqui já foi referido [cf. BNP 14<sup>1</sup>-89 e 90, GL; 380].<sup>62</sup> Em ambos os casos Pessoa sublinha uma necessidade de manter separados no juízo crítico uma caracterização do artista de uma caracterização da sua obra, ou mais especificamente no caso de Wilde, da possibilidade de que certos elementos presentes na sua obra não decorressem directamente da sua personalidade. Pelo contrário, aquilo que foi a sua obra posteriormente definiria a sua personalidade com características que esta antes não possuía. O argumento pessoano supõe que Wilde não poderá ser tratado simplesmente como um artista mórbido ao ser “conscientemente mórbido”. Pessoa intui uma vantagem intelectual na consciência ou intencionalidade da

---

<sup>62</sup> Contra a transparência na relação entre obra e autor, que Pessoa critica em Nordau, é relevante apontar para uma frase de Wilde em *The Soul of Man Under Socialism*, proferida precisamente num contexto onde este, antecipadamente em 1891, defendia o artista do ataque de um certo tipo de público que acusava uma obra de ser «unhealthy»: «To call an artist morbid because he deals with morbidity as his subject-matter is as silly as if one called Shakespeare mad because he wrote *King Lear*.» (*Complete Works*, 1188). O exemplo de *King Lear* também será utilizado por Pessoa, em 1915, quando caracterizou o seu tipo particular de sinceridade perante Côrtes Rodrigues (cf. COR I, 140).

acção. A defesa até aqui esboçada aparece como uma defesa de Wilde em relação a ataques como os de Nordau, mas a caracterização dos chamados “tempos modernos”, também aqui invocada, é ainda compatível com o cenário decadente que a *Dégénérescence* diagnosticava para a Europa finissecular (cf. Nordau I, 30-61). Pessoa aceitaria a contextualização nordauiana, mas nesse mesmo campo prepara um contra-argumento que implica um elemento oposto ao raciocínio de Nordau, e que se concentra numa atenta reflexão acerca de processos criativos contra políticas de recepção. Isto é, uma reflexão que se interessa em saber como uma obra foi escrita antes de pensar nas consequências que a sua leitura poderá ter.

A influência de Wilde, tão temida por Nordau em 1892 – quando apenas existia um ténue indício da dimensão do assunto –, é enfaticamente saudada por Pessoa num tempo em que Wilde se tornava uma referência entre intelectuais europeus e que a sua obra começava a ser publicada e standardizada em Inglaterra. Se, para Nordau, Wilde era um doente mental que não podia evitar que os sintomas da sua personalidade degenerada se revelassem nos seus textos, confessando a sua imoralidade e propagando-a; para Pessoa, a perversão moral de Wilde encontrava-se mediada por uma consciência que imperava sobre a expressão e que transformava os elementos prévios em função de um objectivo, de um efeito pretendido, rejeitando com isto uma parte do determinismo causal que fundava as opiniões do sociólogo, a parte rejeitada é que o resultado da excentricidade de Wilde fosse a sua desadaptação absoluta a respeito do meio social.<sup>63</sup> Nos termos desta consideração, Wilde estaria mais próximo dos casos de génio que Pessoa descreveu em dezenas de páginas inspiradas por algumas leituras as que dedicou vários anos da sua «terceira adolescência» (cf. GL, Pizarro 2007 e Krabbehoft, 2011), do que dos casos de loucura que Nordau procurava diagnosticar. Nas descrições apropriadas por Pessoa, a possível diferença entre um caso de genialidade e um caso de loucura consistiria em que, sendo ambos característicos de indivíduos como um certo grau de desadaptação ao meio, no primeiro, seria mantida uma comunicação com o mundo externo capaz de funcionar como limite da alienação. Quanto maior for o domínio a desadaptação, mais afastado estaria o

---

<sup>63</sup> Julia Brown elaborou um argumento que vai ao encontro da ênfase que Pessoa deu à consciência de Wilde para o defender da análise determinista de Nordau: «Wilde believed, in a fully classical manner, that we realize our potential as human beings by progressing from the realm of necessity and instinct to the real of self-consciousness and freedom.» (Brown, 17). Lawrence Danson aponta para este mesmo assunto quando pretende afastar Wilde dos seus contemporâneos realistas: «[Realist's] “human nature” [...] is produced by conditions beyond individual control; but in Wilde's terms, only the unique individual, or (to use his keyword) the ‘personality’, who is a creator not a product is fully human.» (Danson 1997, 87). Pessoa sublinharia quem, também era próprio da mentalidade clássica um outro determinismo forte associado à noção de fatalidade. Não obstante, por onde as considerações de Pessoa transitam, parece ser a fenda no meio destas duas posições.



indivíduo excepcional de um caso de loucura. A consciência, até aqui descrita por Pessoa como característica forte de Wilde, é um elemento análogo deste domínio, como o próprio Pessoa intuía no texto intitulado «*Feigning*» [BNP 134-26<sup>r</sup>; GL, 107], citado anteriormente. A argumentação de Pessoa nos textos acerca de Wilde, face às acusações de Nordau, também se manifestava numa reconfiguração do vocabulário que servia como ponto de partida ao precedente. Se, para Nordau, Wilde era o exemplo paradigmático de um caso de egotismo (*égotisme*) exacerbado (*cf.* Nordau II, 133)<sup>64</sup>, a palavra usada por Pessoa para descrevê-lo é «*selflessness*» [*cf.* BNP 14E-64<sup>v</sup>; AL, 300], que funciona precisamente como antónimo de “*selfishness*” (egoísmo), insinuando também uma ideia de condição de separação do eu. Wilde não seria, para Pessoa, neste primeiro momento, um doente mental nem a sua obra existe como expressão descontrolada das suas obsessões pessoais, Wilde seria antes um fabricante consciente de uma personalidade que se sobrepunha triunfantemente a um “eu” originário.

Esta estratégia de contra-argumentação a partir de Nordau para defender Wilde não teria sido uma ideia original de Pessoa, embora seja quase certo que este tenha concebido o projecto ignorando o precursor directo de tal programa apologético que, curiosamente, teria sido o próprio Wilde. Em 1896 e desde a prisão, Wilde escrevia aos responsáveis do cárcere solicitando lhe fosse permitido o acesso a mais livros e de instrumentos de escrita. Na carta, Wilde afirmava que através do estudo das obras do «Pofessor Nordau», que num livro lhe dedicara um capítulo inteiro, era, “agora”, capaz de aperceber-se das motivações do seu comportamento, fruto, pois, de uma desafortunada relação entre genialidade literária e perversão psicológica:

The petitioner [Wilde] is now keenly conscious of the fact that while the three years preceding his arrest were from the intellectual point of view the most brilliant years of his life [...] still that during that entire time he was suffering from the most horrible form of erotomania, which made him forget his wife and children, his high social position in London and Paris, his European distinction as an artist, the honour and name of his family, and left him the helpless prey of the most revolting passions

[Holland, 656-657]<sup>65</sup>

A estratégia de Wilde para se redimir das suas culpas perante um determinado público, assentou precisamente no argumento de que “agora” possui das suas acções uma

---

<sup>64</sup> Krabbenhoft, parafraseia o que Nordau teria entendido como um carácter egotista, como uma personalidade que «não vê as coisas como são, não compreende o mundo e não sabe qual é a posição correcta que deve tomar em relação a si mesmo.» (Krabbenhoft, 104). Não obstante, a passagem da atitude crítica de Wilde para o seu isolamento deverá ser feita com algum cuidado.

<sup>65</sup> A correspondência de Wilde só começaria a ser publicada após a morte de Pessoa *cf.* Holland e Hart-Davis.

consciência de que antes não fruía, sublinhando que esta consciência lhe teria sido outorgada pela leitura de Nordau, e isto, de um modo semelhante à como se exprimia o autor do texto «*Feigning*»: «Suppose that, having studied the characteristics of degeneracy, [...], I write to mystify a scientific critic» [BNP 134-26<sup>r</sup>; GL, 107]. No caso de Wilde, a consciência de uma tipologia psiquiátrica aparecia como sinal de arrependimento. Não obstante, dadas as circunstâncias, é previsível que o tom de Wilde na carta não fosse o da confissão, mas sim o de uma oportunista *captatio benevolentiae*. Joseph Bristow argumentou, a respeito desta passagem, que se tratava de um acto estratégico: «the only reasonable approach to understanding this petition is to read it as a strategic document – in other words, as a work that makes a show of appealing to “degeneration” in order to obtain what he wanted [...] Perhaps this was a convenient tale for Wilde to tell at the time.» (Bristow, 28-29). Mas para além do sortilégio retórico, que Bristow assinala, o uso de Nordau como marco da passagem de uma arte inconsciente para uma arte consciente é desenvolvido no *De Profundis*, e torna-se instrumental na projecção que Pessoa deu à mesma ideia, tanto na sua crítica de Wilde como nas explicações em torno da sua própria obra.

Prosseguindo com a história da escrita pessoana sobre Wilde, encontra-se no espólio um conjunto de oito folhas, dispersas na catalogação actual e redigidas num mesmo suporte material, que aponta para uma data próxima de 1913, sugerindo tematicamente o desenvolvimento da já aqui citada nota do diário de 20 de Fevereiro: «[a]cordado das 0 às 4, escrevendo varios fragmentos sobre O[scar] Wilde, educação, e theoria aristocratica. [...]» [BNP 20-20<sup>v</sup>; EAB 112].<sup>66</sup> Três das folhas apresentam, de facto, a indicação «O[scar] W[ilde]», acompanhadas de trechos mais ou menos sequenciais. Reconstruindo uma ordem possível para estes documentos, a indicação «O[scar] W[ilde]» inaugura textos em inglês relativos ao conceito de educação, com referências directas a Wilde e, na mesma sequência, aparecem duas folhas em português sob a indicação «Aristocracia» [BNP 55L-86 e 75A-22], compatíveis com o projecto de ensaio variavelmente intitulado por Pessoa: “Teoria” ou “princípio”, “aristocrática/o”.

Numa das folhas em português que integra o conjunto foi inserida uma citação do *De Profundis* e foram reformuladas e traduzidas, do inglês para o português, algumas ideias expostas nos outros trechos sobre educação. Para uma melhor compreensão, resulta necessário ver um exemplo parcial de uma das folhas sobre educação:

---

<sup>66</sup> O conjunto ao qual me referirei como uma unidade é composto por oito folhas manuscritas a lápis, seis em inglês [BNP 55I-89, 55I-90, 55I-91r, 55I-92, 55I-93r e 55I-94r] e duas folhas em português [55L-86 e 75A-22]. Todos os trechos foram redigidos em folhas impressas de uma «Proposta para Hypotheca» que tem sido associada à produção datável de 1913 (cf. LDD, 556-557). Alguns dos trechos foram publicados isoladamente em EAB, 372 e SP, 213 e uma versão de conjunto foi apresentada em Uribe 2012-2013.

O[scar] W[ilde] | All this about education is not mere digression. Education is nearest, causally  $\alpha$  [and]  $\square$  to intellectual phenomena [...] | Our age is shallow in its profundity, halfhearted in its convictions,  $\square$  | We are the contrary of the /Elizabethans/. They were deep even when shallow; we are shallow even when deep. [...] | It is a sad thing to say, but no [89] type so symbolises the modern man as the masturbator does. [...] | Wilde was typical of this. He was a man who did not [believe] in his beliefs. If he were God he would have been an atheist. [...] | He thought his thoughts as clever, not as just. This is typical of the age's mental weariness; it is masturbation's pleasure. [...]

[BNP 55I-89; Uribe 2012, 287-288]

Paralelamente considere-se um trecho do conjunto etiquetado «Aristocracia»:

Ter verdadeiras convicções e agir contra ellas – eis uma cousa aristocratica. Não é como os modernos “\*crentes” *esquecem* as crenças. É tel-as presentes e agir contra ellas – como os /Barões\ que desafiam o Papa e ganham conscientemente o inferno [...] | Não ha normaes. Todos os homens são excepções a uma regra que não existe [...] O aristocrata *é o que não obedece*; porisso, por sua natureza de não obedecer, degenera em não obedecer a convicções que tem, em não obedecer a si-proprio [...] [22v] O A[ristocrata] é o individuo que sente a necessidade de agir differentemente dos outros [...] Elle é o que age por si. Elle é elle, não é *os outros*, como diz O[scar] W[ilde] da maioria da gente<sup>67</sup> [...]. O A[ristocrata] é a força desintegrante, de progresso, anarchistica. O povo é que a força conservadora.

[BNP 55L-86<sup>r</sup> e 55 e 75A-22; Uribe 2013, 94]

O trabalho desenvolvido simultaneamente ao que Pessoa chamou propriamente ‘sobre Wilde’, é eloquente acerca da sua compreensão da obra e do juízo que desta se formara até Fevereiro de 1913. O texto, em termos gerais, esboça um argumento que diferencia a “época moderna” de um passado em que as ideias que subjaziam aos propósitos dos homens eram “profundas” e uma rigidez no raciocínio evitava os desvios da concentração. A oposição é aqui estabelecida entre um período regido por uma tendência para a concentração e outro regido pela dispersão. Esta oposição caracterizaria o modo como os modernos seriam “o contrário” dos autores do período Isabelino em Inglaterra. Embora não obtenha desenvolvimento, esta afirmação permite vislumbrar o que está em causa nesta reflexão, invocando um nome que constantemente protagoniza as comparações literárias feitas por Pessoa nos eus textos: Shakespeare. Este tipo de argumento será ainda fundamental numa descrição da decadência da arte, verificada desde o período isabelino

<sup>67</sup> Nestes comentários de Pessoa são evocadas algumas linhas famosas do *De Profundis* de Wilde «I am one of those who are made for exceptions, not for laws», (CFP 8-583, 32). «Most people are other People.» (*ibid.*, 79). Pessoa fixará esta frase como resumo de um ideal de pensamento individualista em Wilde. Perto de 1929 esta foi incluída num trecho do *Livro do Desassossego*: «A maioria dos homens vive com espontaneidade uma vida fictícia e alheia. A maioria da gente é outra gente, disse Oscar Wilde, e disse bem.» [BNP 1-69<sup>r</sup>; LDD, 184].

que Pessoa estudou atenciosamente a partir da obra de Matthew Arnold, como será visto no terceiro capítulo desta dissertação (cf. 3.1).

Mais ainda neste texto em particular, o “mal dos modernos” conteria dois aspectos estreitamente ligados: 1) a homogeneização, dita “normalização”, dos homens; e 2) a perda de uma finalidade nas acções humanas. A crítica de Pessoa à educação adquire expressão na forma de um aforismo, que é também uma reelaboração de um ditado de Wilde: «To educate is always to educate badly. Education is for the normal man, α [and] there is no normal man: all men are exceptions to a rule that does not exist.» [BNP 55I-92<sup>v</sup>; Uribe 2012, 286]. E o argumento continua numa versão menos liberal: «This is one of the first defects of education. Its virtue, which is its other defect, is that it does often aid people to think by themselves, people who are altogether incapable of thought to think by themselves [...]». Nestas afirmações, existe um ataque frontal a uma consideração igualitária da sociedade. A educação é, aqui, um sinónimo de homogeneização: «Education \*will only be *standard*» [BNP 55I-93<sup>f</sup>; *ibid.*, 287]. Este «standard» não poderia fazer distinções entre os homens capazes de “pensar por si mesmos” e aqueles incapazes de o fazer, pelo que reprimiria o desenvolvimento dos primeiros enquanto semearia, nos segundos, falsas expectativas de alcançar objectivos que ultrapassariam as suas supostas capacidades *naturais* – e este último termo parece ser determinante, num sentido de congénito. Nesta linha argumentativa, pelo efeito castrante da educação, disseminada como sinal de progresso, especialmente em Inglaterra, durante o século XIX, o “tempo actual” sofreria um défice na concretização das acções dos homens mais aptos a realizar feitos notáveis, porque essa educação teria obstruído o desenvolvimento das suas características excepcionais ao submetê-las a um critério estreito de normalidade: «No age has produced so many half-thinkers, Demi-believers and part-doers [...]» [BNP 55I-92<sup>v</sup>], diz Pessoa sobre o período moderno a decorrer entre as últimas décadas do século XIX e a primeira década do século XX. O argumento acaba por não ser muito desenvolvido nestes apontamentos – o qual não deixa de ser irónico. Não obstante, um ideal paradoxal de educação é formulado nos seguintes termos: «The only ideal system of education is the one each man should devise for himself, after a study of himself – which study, of course, only a \*thoroughly good education could enable him to miscarry of \*without danger to mental health.» [BNP 55I-92<sup>f</sup>; *ibid.*, 286]. O perigo aqui intuído para a saúde mental é, de facto, muito semelhante ao que o texto «*Feigning*» antevia em 1907. Apesar da imprecisão deste argumento pessoano, atente-se para a insistência do autor em apontar para boas educações, por exemplo a

educação clássica de Wilde<sup>68</sup>, e para más educações, como a educação portuguesa de Sá-Carneiro comparada com a quele ele próprio recebeu na África do Sul, segundo afirmou em “O Provincianismo Português” (cf. CEAE, 371-373).

Oscar Wilde seria um exemplo da tensão entre indivíduos que pensam por si mesmos, representativos de um ideal aristocrático de sociedade, e os outros, os “não-individualizáveis”, embora o mesmo Wilde seja também um exemplo do “masturbador” moderno, isto é, de um homem que realiza acções que se encontram dissociadas do seu “fim natural” com a autocomplacência como único propósito.<sup>69</sup> Diferentemente do texto «*Defense of Oscar Wilde*», em que se manifestava a exaltação da singularidade do autor em relação ao seu tempo, os apontamentos sobre educação e aristocracia prefiguram uma descrição de Wilde como representante paradigmático do mal-estar da Europa finissecular, desde uma posição que inclui a reconfiguração do argumento da consciência do artista, apontando para uma conclusão oposta. Wilde parece-se aqui mais com o homem avassalado pela força do seu tempo do que com o verdadeiro aristocrata que Pessoa concebe. Esta conclusão, aliás, provisória, acaba por não estar longe da avaliação final de Nordau, segundo a qual Wilde era um homem perverso obcecado com a autocomplacência, e incapaz de levar a cabo quaisquer propósitos por não ter verdadeira consciência das suas acções. Porém, o Wilde destes textos pessoanos seria um representante de um tempo doente mais do que um indivíduo doente. O nó da polémica que interessa Pessoa perfila-se numa relação de tensão entre um dever ser predeterminado e uma vontade de ser, que o aristocrata encarna paradigmaticamente. Para Pessoa, a vontade individual, levada às máximas consequências, degeneraria numa desobediência da própria vontade: «[...] O aristocrata é o que não obedece; por isso, por sua natureza de não obedecer, degenera em não obedecer a convicções que tem, em não obedecer a si-proprio[...]» [BNP 75A-26<sup>r</sup>; Uribe 2012, 288]. A vontade de agir como os «/Barões\ que desafiam o Papa e ganham conscientemente o inferno» [BNP 55L-86<sup>r</sup>; *ibid.* 2013, 94], lembra o que anteriormente foi denominado “impessoalidade absoluta”. A impessoalidade aristocrática, descrita nestes textos seria radicalmente oposta a uma impessoalidade vulgar,

---

<sup>68</sup> Veja-se uma parte de um texto que será referido mais a frente: «Um é o caso de Oscar Wilde [...] a obra peccou sempre por uma extraordinária imperfeição nas qualidades que exigem uma concentração profissional – nas qualidades de contrução, de meditação, de desenvolvimento. Coherentes quando escriptas de um jacto, incoherentes quando o não fôram, ellas enfermam, [...] de uma imperfeição structural manifesta. E se ella não é peor, é que a educação classica do author impediu que a destruição fosse mais longe.» [cf. BNP 134-91<sup>r</sup>; GL 73].

<sup>69</sup> O tema da arte moderna como masturbação aparece tanto em textos de Ricardo Reis (cf. RR, 225), como no *Livro do Desassossego*, e mereceria um desenvolvimento maior do que aquele que posso incluir neste contexto. Entre tanto diga-se que um texto que será analisado em detalhe mais afrente contém a seguinte afirmação: «O desdobramento do eu é um phenomeno em grande numero de casos de masturbação» [BNP 144D2-32; SEN, 339]

que consistiria em não ter vontade própria. Enquanto a primeira implicaria uma traição da individualidade por excesso, a segunda implica-la-ia por défice.

Para Pessoa, o autor da frase «Most people are other people. Their thoughts are someone else's opinions, their life a mimicry, their passions a quotation [...]» (CFP 8-583, 79), corria o risco de aproximar-se do bando dos que são outra gente, porque as próprias acções que o levaram ao limite da auto-negação poderiam ser um produto contextual e uma expressão literal da relação que o próprio Wilde, depois de ter lido Nordau, acreditou manter com a sua época: «I was a man who stood in symbolic relations to the art and culture of my age.» [CFP 8-583, 24].<sup>70</sup> Talvez reconhecendo uma aproximação entre este ponto e o argumento inicial de Nordau sobre a degenerescência, Pessoa decidiu abandonar a ideia de fazer uma contra-argumentação das teses de Nordau sob o título *Defense* e inclina-se para um tratamento menos comprometido do assunto, embora, mantenha a oposição entre a condenação que Nordau reclama para os desvios de carácter e a relação fundamental entre desadaptados e génios criativos. Pessoa aponta de forma cada vez mais vincada para a ideia de que Wilde terá fracassado na consecução daqueles teriam sido os seus próprios objectivos, e de ter deixado incompletas ou desarticuladas as suas ideias.<sup>71</sup> Esta atitude constitui o traço característico de uma segunda fase inicial da escrita de Pessoa acerca de Wilde, uma fase em que é paulatinamente abandonado o tom apologético em prol da assunção da posição de juiz num tribunal de propósitos artísticos bem conseguidos.

Esta modulação do olhar crítico manifesta-se com clareza num texto, citado anteriormente, que contém uma apreciação geral das obras. Trata-se de um conjunto hoje disperso [BNP 14E-61 a 63<sup>r</sup> e 14<sup>4</sup>-18] em que se encontram afirmações necessárias para perceber o lugar que Wilde ocuparia na história da arte que Pessoa se propunha escrever:

As a preacher of pleasure, self-indulgence α [and] anarchistic individualism  
he is especially useful as counter-excess influence to that crushing of the  
in[18]dividual<sup>72</sup>[...] | The only □ consolation that a decent □ can have is that

<sup>70</sup> Num texto escrito num período aproximadamente em 1914, Pessoa insiste neste ponto: O[scar] Wilde | He sums up his age. His insincerity as a total man, his being the very reverse of a gentleman all the while he was all that a gentleman outwardly is; except of course in what the outward man betrays of the inner one; his limitation of his morals to enjoyment and of enjoyment to the sub-epicurean enjoyment that fits its purpose upon words and attitudes; □ all these do not sum him up into a pleasant figure [95<sup>v</sup>] but this bespeaks him altogether representative /enough/» [BNP 144D<sup>2</sup>-96; AL, 306].

<sup>71</sup> A este respeito, veja-se, por exemplo uma referência num texto escrito num contexto próximo do *Livro do Desassossego*: «A única vantagem assente deste /modo/ /moderno/ de nos arrelhiarmos com muita coisa e termos muitas contas a pagar ao que se chama civilização moderna, é as facilidades, mais psychicas do que physicas, que concedem a quem se dedica ao unico mister nobre que hoje resta – o officio de não fazer nada. Oscar Wilde já escreveu sobre este ponto, deixando como era seu costume, tudo por dizer sobre o assumpto.» [BNP 55I-75<sup>r</sup>; LD-III, 109].

<sup>72</sup> Veja-se um outro texto do espólio a este mesmo respeito: «The anarchistic character of Wilde is the more anarchistic <but> ∴ [because] it is not completely anarchistic. A thoroughly anarchistic thing – a social state

the same citizen who spat twice in Wilde's face could have (in all coherence) spat ten or twelve in the face of the author of Shakespeare's sonnets.<sup>73</sup> [...] | [Wilde] has no individuality. His true dictum "most people are other people" stands by its author, /descriptively/. All Wilde was, as logicians would say, not-Wilde. He had no center. [...] | The three things he was, he was not with that full consciousness of those that could have made him a genius indeed [...] He was a dandy, of real life, not a dandy in literature [...] | He is a pioneer by destruction. Others and greater men – the true men of genius – will build; these destroyers prepare the way.

[BNP 14<sup>4</sup>-18<sup>r</sup> e 18<sup>a</sup>, 14E-61<sup>v</sup>e 62<sup>r</sup>; AL, 301-303]

A falta de centralidade da obra wildiana seria coerente com a “dispersão” própria dos “tempos modernos”. Wilde é visto aqui como um “anarquista” e um “destruidor” que pertence ao ocaso de um tempo pretérito, mas que sugere o porvir. O ponto que marca definitivamente a diferença entre este texto e a tese por trás de «*Defense of Oscar Wilde*», é que a “consciência da posse”, que Wilde deveria ter para não ser um artista mórbido, vê-se agora restringida. Wilde não é aqui detentor daquela «full consciousness», que faria com que a sua defesa fosse possível. Neste contexto, a sua deficiência torna-se um problema de grau. Ao ver Wilde como um representante do “anarquismo individualista”, Pessoa acabaria por concordar com Nordau em que este autor era de algum modo perigoso para a sociedade, embora a reacção que isto provoca em cada um dos avaliadores seja radicalmente diferente. Para Pessoa, a ameaça que Wilde representa é necessária e constitui um traço característico da função do “preparador do caminho”, do João Baptista de um messias futuro. Faria sentido, a luz desta noção, traduzir e publicar em Portugal a obra de Wilde, para assim preparar aos leitores. Dentro desta ideia sobressai um apontamento manuscrito isolado, difícil de datar, em que Pessoa escreveu: «Oscar Wilde Complete» [BNP 66-36v; cf. Zenith 2008, 38], sem que seja claro se se trata de um desejo de leitura, da aquisição de um livro ou de um projecto de publicação.

---

or □ – is immediately suicidal.» [BNP 18-63<sup>r</sup>]. Burghard Baltrusch redigiu um aprofundado ensaio sobre “O Banqueiro Anarquista” de Pessoa, publicado na revista *Contemporanea* em 1922, e sublinhou a clara reminiscência na narrativa pessoana de elementos centrais do texto de Wilde *The Soul of Man Under Socialism* (Baltrusch 268-270). De facto, esta ponte é feita pelo próprio Pessoa, não a respeito de uma obra de Wilde em particular, mas, sim, a respeito da figura de Wilde e do seu valor na história da literatura que Pessoa, enquanto autor, narra e tenciona actualizar. Um documento do espólio sublinha como os contos filosóficos, do tipo “O Banqueiro Anarquista”, teriam uma linha genealógica directa que levaria a Wilde: «A arte é essencialmente antisocial e anarquista. Ninguém tem direito a defender teorias anarquistas e muito menos a fazer anarquismo de factos. O anarquista de factos é uma pessoa indelicada que postula uma vida altiva julgando-se com direito à sinceridade. Ser sincero não justifica nada, nem sequer a sinceridade.» [BNP 144C-11<sup>r</sup>; SEN, 281]

<sup>73</sup> O episódio é referido na biografia de Sherard (cf. 8-514, 212). Aproveitando o argumento exposto por Wilde no poema em prosa intitulado “The Master”, que Pessoa chegou a traduzir (cf. Zenith 2008, 43), este último escreveria num trecho redigido para ser integrado no *Erostratus*: «Wilde was never so much attested a genius as when the man on the railway platform spat in his face when he was gyved. A great harm has come to many geniuses: their faces are unspat.» [BNP 19-57; HERO, 152].

Antes de dar continuidade ao argumento anterior, é necessário reparar ainda num terceiro e último momento do diário de 1913. Na entrada do dia 26 de Fevereiro, aparece o título da escrita sobre Wilde que será encontrado como cabeçalho em textos cuja elaboração poderia aproximar-se da data de 1915, e cuja alteração, a respeito de «*Defense of Oscar Wilde*», responderia à já anunciada moderação na oposição às teses de Nordau. O título «*Concerning Oscar Wilde*» aparecerá num texto do espólio que apresenta esta designação e que, por proximidade material com outros documentos aproxima-se à data de 1915.<sup>74</sup> Repare-se que «*concerning*» é uma palavra que pretende neutralidade. Uma afirmação como a já citada «All Wilde was, as logicians would say, not-Wilde. He had no center» (cf. AL, 301) poderia ser tomada como uma declaração que pretende menosprezar a obra em termos gerais, mas afirmações proferidas nestes termos são abundantes nas apreciações literárias pessoais. Disto há manifestações, por exemplo, num texto em que Pessoa caracteriza os graus de especialização dos homens de génio e a sua inaptidão para outro tipo de tarefas:

Um é o caso de Oscar Wilde. Este homem, ao mesmo tempo que era um litterato, dedicava-se á cultura da conversação e de todas as complexas futilidades que o mero convívio envolve. [...] O resultado qual foi? Foi que a obra peccou sempre por uma extraordinaria imperfeição nas qualidades que exigem uma concentração profissional – nas qualidades de construcção, de meditação, de desenvolvimento. Coherentes quando escriptas de um jacto, incoherentes quando o não fôram, ellas enfermam, em qualquer dos casos, de uma imperfeição structural manifesta. E se ella não é peor, é que a educação classica do author impediu que a destruição fosse mais longe.

[BNP 134-91<sup>r</sup>; GL, 73]

Contudo, nesse mesmo texto, os casos de Francis Bacon e Goethe são nomeados como sendo equiparáveis ao caso de Wilde, enquanto uma frase é iniciada que poderia explicar por que razão é Milton o único autor que não sofreu destas deficiências.<sup>75</sup> Ser disperso como Goethe ou Bacon, dois autores pelos quais Pessoa tinha alta consideração, não parece, então, um ataque tão desmesurado. De facto, a doença da incompletude, da falta de concentração, tem na historiografia literária de Pessoa um notável doente que, num

<sup>74</sup> O título «Concerning Oscar Wilde» aparece em listas de projectos datáveis da década de 1910: [cf. BNP 93A-55, 48D-11]. O título «The Case of Oscar Wilde», presente em [BNP 185<sup>r</sup>], corresponderia a uma reformulação da mesma matéria posterior a 1928, próxima dos comentários sobre Wilde que aparecem no *Erostratus*, tais como: [BNP 19-47 a 49; HERO, 183-186, 19-43; HERO, 131-133, 19-56-57; HERO, 151-152]. O documento que apresenta o título «Concerning Oscar Wilde» [BNP 14E-69; AL, 303], aparece na edição de Bothe como datado de «1913», por causa do título ser referido no diário aqui antes citado. Esta datação não teve em conta o suporte material que aproxima o documento de outros textos, como por exemplo [BNP 55H-78; SQI, 106], e ainda outros relacionados com a Grande Guerra, datáveis de finais de 1914 e 1915.

<sup>75</sup> «Um caso análogo, posto que em certas cousas differente, é o de homens como Goethe ou Bacon, que exerceram simultaneamente com a actividade literaria, uma actividade qualquer da vida practica. O mesmo defeito de dispersão e de illimitação estraga as obras. Só um Milton (e trabalhou depois □) [BNP 134-91<sup>r</sup>, GL; 73].



texto cuja escrita não por acaso foi atribuída a Ricardo Reis, é também confrontado com Milton, sendo o título do texto *Milton maior do que Shakespeare* [BNP 76A-59 e 60; RR; 199-201].<sup>76</sup> Wilde sofreria de falta de completude na medida em que a sua obra não constituiria um todo cuidadosamente construído, em que as partes constituintes partilhassem de um mesmo valor. Porém, este é um mal comum a outros grandes autores.

Aos olhos de Pessoa mais grave seria o facto de a tal “impessoalidade” alcançada pelo autor de *Intentions* se tornar incompleta ou corrupta por estar submetida a uma função indissociável da vida individual, que a impede de ser absolutamente fabricada, isto é, “artificial” num sentido que o próprio Wilde defendia: «The first duty in life is to be as artificial as possible. What the second duty is no one has yet discovered [...] One should either be a work of art or be a work of art.» (*Complete Works*, 1244-1245). O impulso de desobediência aristocrática que convertera Wilde no corruptor desadaptado, ansioso por “chocar” a sua audiência, que Nordau acreditou ver e condenou, adquire nesta segunda fase de textos pessoanos uma leitura marcadamente negativa. Uma arte verdadeiramente auto-referencial não poderia ter um correspondente causal na satisfação que provém da contradição dos outros nem um correlato directo com a vida individual de um autor que o tornasse num aliado do público por necessidade – o que lembra aqueles versos que Pessoa anotou em 1911, quando se propunha procurar livros de Wilde «O que é a fama | ser alheio [...]» [BNP57-13].<sup>77</sup>

Possivelmente, um dos maiores incómodos de Pessoa em relação ao caso de Wilde esteve relacionado precisamente com o reconhecimento que este obteve em vida e não com a rejeição sofrida, à qual, acreditava Pessoa, o verdadeiro génio estava necessariamente exposto. Desta perspectiva, a obra de Wilde, e com ela a atitude artística que esta comporta, poderia parecer rendida à vontade alheia. Se na desobediência à norma Wilde procurava satisfazer a sua necessidade de “chocar”, tal satisfação acabaria por ser um mero “servilismo” à reacção pública. A ambição que Nordau previu nos “estetas decadentes”, isto é, a insaciável e despropositada vontade de *épater*, parecia ter sido verificada por Pessoa, embora numa versão menos radical. Pessoa considerava que, na impossibilidade de

---

<sup>76</sup> «[...] A obra de Milton é, além d’isso, integralmente e sempre perfeita. A do Shakespeare não o é. Por isso se vê que, além de ser maior do que Shakespeare como *criador*, como constructor, Milton é maior como *artista*, porque conserva o nível de perfeição mais do que S[hakespeare].» [BNP 76A-59v, PRR; 200]. Este assunto será retomado no último capítulo da presente dissertação (cf. 3.1), aí será visto como num outro texto, Pessoa descreveu a tradição “romântica-cristã” originada por Shakespeare, como uma linha decadente que tem o seu estado terminal em Wilde [cf. BNP 142-31v; cf. 3.1].

<sup>77</sup> A este respeito, veja-se uma das “Crónicas da vida que Passa” que Pessoa preparou, mas que não chegou a publicar, na sua coluna de *O Jornal* em 1915: «Às vezes quando penso nos homens celebres, sinto por eles toda a tristeza da celebridade. A celebridade é um plebeísmo. Porisso deve ferir uma alma delicada.» [BNP 20-52r; CVP, 63].

desligar-se dos interesses meramente individuais, manifestada pelo dandismo vivo de Wilde – «He was a dandy, of real life, not a dandy in literature» [BNP 14E-62] –, existiria uma subserviência às vontades do público. Esta posição aproxima-se, surpreendentemente, de uma crítica a Wilde que William Empson publicou no ano da morte de Pessoa, e que sintetiza o que aqui tem sido tratado como a questão aristocrática em Wilde:

I think there is a feeling that the aristocrat is essentially like the child because it is his business to make claims in advance of his immediate personal merits [...] Wilde's version of this leaves rather a bad taste in the mouth because it is slavish; it has something of the naive snobbery of the high-class servant. [...] Slavish, for one thing, because they [Wilde and others] were always juggling between what they themselves thought wicked and what the society they addressed thought wicked, talking about sin when they meant scandal. The thrill of "Pen, Pencil and Poison" is in the covert comparison between Wilde himself and the poisoner, and Wilde certainly did not think his sexual habits as wicked as killing a friend to annoy an insurance company. By their very hints that they deserved notice as sinners they pretended to accept all the moral ideas of society, because they wanted to succeed in it [...]

(Empson, 271-272)

Em concordância com esta ideia, repare-se num texto pessoano, datável da década de 1910, que tem por título «*Technique of Feeling*» e que reflecte sobre a tensão entre auto-satisfação e a relação com os outros, expondo uma proposição mediadora segundo a qual o verdadeiro individualista deve ser capaz de abarcar aos outros dentro da sua procura de realização pessoal:

[...] The cultivations of selfishness is absurd, for it limits pleasure; a complete individuality, even if self-centered, should know how to feel in also self-uncentered way. Pity, indignation, fellow-feeling can give pleasure; we curtail our pleasures when we limit our individuality, and to exclude the social feelings is to curtail our individuality. | Literature on the subject: O[scar] W[ilde] "Intentions", but Wilde is too preoccupied with contradicting, to be quite at his intellectual ease.

[BNP 15B<sup>3</sup>-14 e 15]

A afirmação final de Pessoa é, todavia, uma reminiscência de Nordau, lamentando o facto de Wilde estar tão preocupado com a recepção da sua escrita que não conseguiria pensar livremente. Não obstante, é neste contexto que Pessoa começa a projectar uma poética nova acerca das sensações, uma poética que, partindo da interiorização, pretende libertar-se do isolamento da individualidade. Este tipo de reflexões terá um desenvolvimento notável no tipo de projecto artístico que Pessoa mais tarde dirá ter começado a desenvolver a partir do seu "encontro" com Alberto Caeiro.

Antes do avanço neste, argumento vejamos alguns dos aspectos trabalhados no texto que ostenta o título «*Concerning Oscar Wilde*» [BNP 14E-69]. Neste, encontra-se uma versão sucinta das razões estéticas, e não sociológicas ou psicológicas, que motivariam a vontade de afastamento de Pessoa em relação a um tipo de realização literária representada paradigmaticamente por Wilde:

The central circumstance, of course, is that Oscar Wilde was not an artist. He was another thing: the thing called an “intellectual”. It is easy to have proof of the matter, however strange the assertion may seem [...]

[BNP 14E-69; AL, 303]

Wilde teria ideias, produto das suas faculdades intelectuais, mas fracassaria na realização formal dessas ideias. Para Pessoa, é do processo de realização que depende a obra de arte. É neste processo que as aptidões artísticas se manifestam, antes disso o trabalho intelectual é indiferenciável do de um filósofo ou de um jornalista, desta ideia decorreria uma afirmação demolidora acerca de Wilde, redigida num outro texto: «Wilde, afinal, não foi senão o jornalista do humanismo».<sup>78</sup> Estudar e distinguir o fracasso de Wilde é o verdadeiro propósito no texto «*Concerning Oscar Wilde*», e seria precisamente neste sentido que Pessoa articulava a sua crítica principal:

There is not a doubt of the fact that Wilde’s great preoccupation was beauty, that he was, if anything, rather a slave to it, than a mere lover of it. [...] He loves to describe decorative things and to evoke things decorative. Now, the curious circumstance about his style is that it is itself, quâ style, very little decorated. [...] Very seldom does he strike on a phrase which is aesthetically great, apart from being intellectually striking [...] It is nature and not decoration that educates in art. The best describer of a painting, in words, he that best can make with a painting *une transposition d’art*, rebuilding it into the higher life of words, so as to alter nothing of its beauty, rather recreating it to greater splendour – this best describer is generally a man who began by looking at Nature with seeing eyes. If he began with pictures, he will never be able to describe a picture well. [...] By the study of Nature we learn to observe; by that of art we merely learn to admire. [...]

[BNP 14E-69; AL, 303]<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Veja-se o texto por extenso: «Wilde, afinal, não foi senão o jornalista do humanismo. O seu estylo era só para amanhã de manhã, a sua dicção era á \*pressa; mas o fundo da sua personalidade, o elo entre o esporadico e o bello nelle, estava em elle ter ganho a medalha de ouro em humanidades na universidade de Cambridge.» [BNP 14E-72; AL, 308]. O lapso, propositado ou não, de trocar Oxford por Cambridge, e o prémio Newdigate de poesia – que Arnold também ganhou –, ou trocar o grau obtido com honores no programa conhecido como “Greats”, da primeira destas instituições, por uma “medalha de oro em humanidades” é estranho tendo em conta que Pessoa conhecia perfeitamente a biografia de Wilde.

<sup>79</sup> É interessante notar a proximidade destas ideias com o que Pessoa leu em André Gide, numa data próxima de Junho de 1914, como sugere um diário de leitura [cf. BNP 68A-3<sup>v</sup>]: «Dans ses contes les plus charmants trop de littérature se mêle; si gracieux qu’ils soient on y sent trop l’apprêt; la préciosité, l’euphémisme y cachent la beauté de la première invention [...] Wilde travaille ses phrases, s’occupe de mettre en valeur, c’est par une prodigieuse

A afectação que Pessoa encontrava em Wilde proviria de uma rendição da individualidade, associada à falta de autonomia provocada pela relação hierarquizada intrínseca a contemplação de coisas belas. O escravo do prazer, o escravo do público, também padeceria da condenação provocada pela admiração aprendida na arte nesse virar de costas para a natureza que alertava Nordau (*cf.* Nordau II, 139), depois ter lido certas frases dos diálogos de Wilde: «[...] People tell us that Art makes us love Nature more than we loved her before; that it reveals her secrets to us; [...] My own experience is that the more we study Art, the less we care for Nature.» (*Complete Works*, 1071). A defesa de Wilde da emancipação da arte em relação à vida, explícita em “The Decay of Lying”, é lida por Nordau, Pessoa e Empson como um processo falido – embora por motivos diferentes nos três casos –, em que a libertação almejada se tornaria um novo tipo de escravidão.

Para Pessoa, o poder esmagador da arte era contrário à observação do mundo. “admirar” implicava, necessariamente, uma hierarquização que “observar” dissolveria. Neste sentido, o efeito que a arte poderia ter sobre o espectador e, particularmente, sobre aquele tipo de espectador a que posteriormente cabe vir a fazer nova arte, teria consequências semelhantes àsquelas que a grande cidade exerce sobre a alma do provinciano, causando um desmesurado «entusiasmo e admiração», como Pessoa explicou em “O Provincianismo Português” (*cf.* CEAE, 371-373). Acusar Wilde de ser um intelectual impedido da verdadeira criação artística por causa do seu afastamento do mundo natural, não é apenas uma crítica acutilante proveniente de um elemento da concorrência, é também a linha inaugural de um programa de superação artística que tem por objectivo primordial uma reivindicação da observação da natureza, vendo nesta, e não na arte já existente, a capacidade de *ensinar* a fazer arte nova. Esta última asserção não pressupõe que a arte imite a vida ou a natureza, mas salienta a afirmação do sujeito no acto de observar. O sujeito não deverá a admiração do objecto observado, deverá tornar-se ele próprio admirável.

Num texto não concluído, Pessoa considera este problema falando directamente de Wilde:

A Natureza tem um sentimento esthetico imperfeito; nem sempre atina com as phrases, as cores, os sons que a revelam deveras. Muitos poentes ha,

---

surcharge de concettis, de menues inventions plaisantes et bizarres où l'émotion s'arrête de sorte que le chatoiment de la surface fait perdre de vue et d'esprit la profonde émotion centrale.» (CFP 8-216, 32). Ao lado destas considerações, sublinhadas no exemplar da biblioteca particular, aparecem manuscritas as palavras «Exact» e «Juste». Ainda uma frase num texto apenas esboçado insistiria nesta ideia: «O.W's decorative standpoint. His images are drawn from decoration.» [BNP 133I-46; AL, 306]. Não concordo com a data de «c. 1913» apontada por Bothe.

muitos cantos de ave ou sussurros do arvoredado, que são palpavelmente erros de gosto. O papel d'aquelle producto doentio a que se chama um artista é dar bons exemplos à Natureza, não como queria o Cyril do 1º dialogo das *Intenções*, ensinando-a a traves dos \*nossos olhos a tomar determinados aspectos, mas □

[BNP 55A-81; LD-III, 213]<sup>80</sup>

Com a suspensão da frase, suspenso também ficou, por enquanto, o tipo de contacto que Pessoa pretendeu estabelecer entre o artista e a natureza, embora fique claro que a sua proposta inovadora seria, necessariamente, uma correcção de Wilde ou, pelo menos de um estado das coisas que Wilde representava. É difícil não evocar aqui o nome de Alberto Caeiro, mas ao «mestre» regressarei no último capítulo da dissertação (*cf.* 3.1). Não deve esquecer-se que efectivamente um tempo houve, efectivamente, em que ainda não havia Caeiro. As considerações e os materiais aqui apresentados deverão dissuadir aos leitores de pensarem que houve um único juízo de Pessoa acerca de Wilde, que se manteve invariável, e, ainda, de pensar que este único juízo teria um motivo fundamentado numa preocupação de Pessoa acerca do que reconhecer publicamente a sua admiração por Wilde poderia levar aos seus leitores a pensar acerca dele e da sua obra. O problema, de facto, tem outro tipo de implicações quando inscrito no contexto que lhe é próprio.

---

<sup>80</sup> O texto ainda continua no verso da folha: «Uma senhora disse um dia a Whistler: “Vi hontem uma paisagem que me lembrou um quadro seu”... “Sim”, respondeu o pintor “a Natureza vai fazendo progressos”. Ha um dialogo de Oscar Wilde que podia ter saído, e talvez saiu, desta phrase, desdobrando-a e concluindo-a (abrindo como um leque o seu synthetico sentido).» [BNP 55A-81; *cf.* LD-III, 213]. Curiosamente, estas frases são aqui atribuídas a Cyril e não a Vivian o protagonista do diálogo e vogal de Wilde. Pode tratar-se simplesmente de um lapso de Pessoa.





## O objecto como em realidade não é

Tratados, até aqui, diferentes aspectos do tipo de leitura que Pessoa fez da obra de Wilde, é agora pertinente reservar um espaço à consideração do que esta leitura pode dizer ao ser aproximada da obra de Pessoa, independentemente do que este último entendeu que deveria dizer. Para começar, sublinhe-se que Nordau e Pessoa concordaram numa especial consideração pelo livro *Intentions*. Dos quatro textos reunidos a atenção, em ambos os casos, fixou-se em “The Decay of Lying” e “The Critic as Artist”, aos quais Pessoa chamou «the two dialogues on Criticism» [BNP 14E-69<sup>r</sup>; AL, 303]. Não surpreende que tenha sido precisamente o Wilde emulador dos diálogos socráticos aquele que teve maior ressonância em leitores preocupados com as consequências da arte e com a maneira como a arte é produzida.

Em “The Decay of Lying”, Vivian, o autor de um artigo que se apresenta como manifesto de uma nova renascença, explica ao seu amigo Cyril os pontos basilares de uma abordagem da arte contemporânea, fundada na ideia de que o seu futuro depende da recuperação e difusão da desacreditada prática de mentir. Nas falas das personagens é possível reconhecer e isolar vários dos aspectos que motivaram as críticas de Nordau, pois efectivamente as criaturas de Wilde manifestam a vontade de promover uma dissociação entre arte e vida, ou arte e natureza, expressando-se num modo recorrentemente pejorativo em relação aos segundos elementos dos binómios:

The popular cry of our time is “Let us return to Life and Nature; they will recreate Art for us, and send the red blood coursing through her veins; they will shoe her feet with swiftness and make her hand strong.” But, alas! we are mistaken in our amiable and well-meaning efforts. Nature is always behind the age. And as for Life, she is the solvent that breaks up Art, the enemy that lays waste her house [...] Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. [...] Then Life becomes fascinated with this new wonder, and asks to be admitted into the charmed circle. Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment.

[*Complete Works*, 1078]

Este trecho apresenta a narrativa do que Vivian acredita ser a origem da arte e a sua possível chegada, no seu tempo, a uma fase decadentista: «The third stage is when Life gets the upper hand, and drives Art out into the wilderness. That is the true decadence, and it is from this that we are now suffering.» (*ibid.*). Mas como bem notou Richard Ellmann, Wilde



está longe do alarmismo catastrófico de Nordau, e mantém uma atitude de jovialidade frente a este estado da história da arte: «[...]Wilde smiled decadence away.» (Ellmann, 285). Uma reacção muito diferente daquela que Pessoa adoptaria frente ao mesmo panorama, entendendo-o como uma boa oportunidade. A proposta de Vivian opõe-se a um regresso à “vida” e à “natureza” como solução da aparente infecundidade da arte do presente, porque nega que tais elementos estivessem na sua origem. Pelo contrário, a sua genealogia da arte estaria associada directamente ao “irreal” e “inexistente”, e a sua decadência é também a decadência destes dois elementos que, abruptamente sintetizados e, lembrando as palavras de Empson, acerca do uso de “pecado” para dizer “escândalo” (*cf.* Empson, 271), dão título ao diálogo. Em “The Decay of Lying” pode entender-se por mentira o que não tem verificação num referente externo ao próprio enunciado, ou o que não tem um objecto no mundo ao qual denote directamente. Projectando esta premissa, asserções que não cumprem uma função relacional determinada que as possa verificar. Vivian defende que o fundamento da arte é precisamente a sua independência em relação a qualquer referente que a possa tornar complementaria ou subordinada. A arte de Vivian deve afirmar-se como auto-explicativa.

A premissa do diálogo, e presumivelmente a premissa de Wilde: «Life imitates Art far more than Art imitates Life» deriva, então, de uma inversão binominal da concepção de arte como imitação arraigada na tradição ocidental desde os gregos. Esta reformulação implicaria que aquilo a que se chama natureza, ou natural, não está na origem do elemento que se lhe opõe, nem é menos artificial do que este. Neste sentido, e nas palavras de Lawrence Danson «The ‘cultured and fascinating liar refuses to accept the inevitability of conditions that pose as natural facts.» (Danson 1997, 86). António M. Feijó, num conciso posfácio à sua tradução de *Intentions* para português, chamou a atenção para uma particularidade na reformulação do pressuposto tradicional:

Que a vida imita a arte é um quiasmo da relação canónica entre os dois termos. De produtividade mimética e segunda, a arte transformou-se em elemento condutor; tal como o flautista de Hamelin, arrasta a Vida atrás de si. Isto não quer dizer que a relação hierárquica entre Arte e Vida estabelecida por Wilde incluía uma plena segregação de domínios; afadigada a reproduzir a Arte, a Vida poderá eventualmente, exceder o modelo, ou, pelo menos emulá-lo à perfeição: veja-se Dorian Gray cuja vida actualiza os sonetos que ele não escreve, é, em si, uma obra de arte.

(Feijó 1993, 215)

Feijó apontou para a não dissolução absoluta dos elementos que a inversão quiásmica de Wilde denota. Apesar do gesto intencional de emancipação, a que Wilde dá

folego e que obtém forma em *The Picture of Dorian Gray*, o campo no qual a arte existe, continua inexoravelmente a ser a vida. A independência da arte é, então, um movimento de curta duração com um trágico destino marcado à partida. Em qualquer dos casos, o artista wildiano – categorização da qual Wilde se supõe a si próprio, previsivelmente, exemplo paradigmático – acaba, em certo sentido, vencido pela vida. Para Pessoa e Empson, como já foi referido, Wilde é escravo da sua necessária dependência do público, ou, nos termos de Feijó, Wilde é literalmente assassinado: «A Vida poderá retomar a sua superioridade, e, numa materialização adicional, anular a Arte: Dorian Gray mata Basil, “Bosie” Douglas mata Oscar Wilde.» (*ibid.*). Desenvolvendo esta interpretação, Feijó descreve *Dorian Gray* como uma tragédia de “*vendetta*”, na qual o “pesadelo” de “The Decay of Lying”, isto é, a vida submeter à arte e a liquidar, aparece como profecia do futuro fim do artista (*cf. ibid.*, 213). Era precisamente esta a decadência que Wilde previa para o dia em que a vida levasse “a arte ao descampado” (*cf. Complete Works*, 1078). É possível que, ao escrever os eu diálogo Wilde estivesse simplesmente a pensar na esterilidade de uma estética realista em arte – ou a antecipar uma crítica à Nordau –, e que esta fosse tão só mais uma entre as muitas críticas que o diálogo lança sobre certo tipo de “filistinismo” cientificista. Mas também é possível que esta advertência fosse sinal de uma noção mais decantada do papel da vida na relação arte-vida, diferente do clamor dissociativo que a inovadora inversão do antiquíssimo binómio causava, e a qual Nordau chamou, concretamente, “desprezo” (*mépris*) (*cf. Nordau II*, 137).<sup>81</sup> Existe, ainda, um elemento singular na descrição que Wilde faz da tensão arte-vida que questiona a solidez do “desprezo” acusado por Nordau, e que motivaria Pessoa a imaginar uma solução estética circunscrita a um tipo particular de regresso à natureza, que tivesse como objectivo restituir o costume de observar o mundo antes do admirar: «[...] the true disciples of the great artist are not his studio-imitators, but those who become like his works of art, be they plastic as in Greek days, or pictorial as in modern times; in a word, Life is Art’s best, Art’s only pupil.» (*Complete Works*, 1083). Devido à aparição do elemento pedagógico, em termos que Feijó anunciava, é preciso fazer algumas considerações sobre a maneira como podem ser avaliados em retrospectiva os resultados do projecto artístico wildiano.

Está implícito nas relações binominais que Wilde desenvolve, que o sucesso do mestre (a arte) é intrinsecamente dependente do sucesso da lição que dá ao seu pupilo paradigmático (a vida). De ser assim, não seria legítimo considerar como um fracasso da teoria de Wilde o facto de que a inversão do quiasmo vida-arte não dissolve a co-

---

<sup>81</sup> Richard Ellmann traduz a palavra de Nordau por «disdain», moderando as suas implicações (Ellmann, 284-285)

dependência manifesta entre os dois elementos, e o próprio autor facultou um exemplo do modo como este processo podia realizar-se. A vida que Wilde perdeu foi em última instância uma vida que era aluna da sua arte, e a organicidade pretendida – mas nunca alcançada – pela sua obra, minuciosamente explicada em *De Profundis*, obteria verdadeira substância no relato autobiográfico, necessariamente retrospectivo, que apresentava uma consciência *a posteriori* do acontecido. Isto é, uma espécie de vida examinada que poderia opor-se às acusações de inconsciência lançadas por Nordau. Neste sentido, é possível concluir com Feijó que «[o] retorno letal da vida sobre a arte não deverá, contudo, fazer esquecer que a posição fundamental de Wilde até mesmo no seu fim sombrio e fútil se viu vinculada: a Vida imita, de facto, a Arte.» (Feijó 1992, 216).

A intenção de transformar a vida numa obra de arte não necessariamente pertence à mesma família dos objectivos funcionalistas de Nordau, que viam na “arte sã” uma espécie de treino da alma futura da raça humana, isto é, tinham um fim determinado. Não obstante, no caso de Wilde, um certo funcionalismo emprestado de Matthew Arnold, esteve presente no título original do segundo diálogo do livro *Intentions*, “The True Function and Value of Criticism: a dialogue”, alterado finalmente não por falta de compatibilidade com o raciocínio, mas, quiçá, por uma vontade de subtilidade na referência e pela óbvia melhoria sonora. O diálogo “The Critic as Artist”, como acabou por chamar-se, é uma segunda parte do argumento wildiano sobre a tensão entre arte e vida porque nesta encenação Gilbert, o vogal de Wilde, assume a responsabilidade de expor uma nova noção de criatividade, elemento do qual a vida se viu despojada ao ser relegada a uma posição segunda e imitadora, na inversão do binómio tradicional. O verdadeiro protagonista do diálogo é um elemento associado à origem da arte cuja descrição exacta se mostra esquiva, e ao qual em várias oportunidades Gilbert chama “capacidade crítica” ou “espírito crítico”.

Segundo Gilbert, a vida possui um forte instinto imitativo e este instinto condena-a à repetição ininterrompida de modelos adquiridos num tempo sempre pretérito. Neste sentido, a vida não cria nada de novo e é labor da arte introduzir variações e inovação no seu desenvolvimento, que posteriormente a vida normaliza mediante a repetição consecutiva. Ernest, o interlocutor de Gilbert no diálogo, tem dúvidas a respeito de um problema cronológico que consiste em saber se a arte, nas suas manifestações tangíveis – pinturas, esculturas, peças musicais ou poemas –, pode ser anterior ao discurso crítico entendido como o acto de considerar certos objectos, e atribuir ou reconhece-lhes algum valor (*cf. Complete Works*, 1110-1111). Para expor o seu cepticismo frente às ideias de Gilbert interlocutor, Ernest recorre a um imaginário do mundo grego em que os seus habitantes

são descritos como um povo de artistas, livres das restrições impostas pela crítica: «In the best days of art there were no art-critics [...] The Greeks had no art-critics.» (*ibid.*, 1111-1112). A resposta de Gilbert, que é coerente com as ideias de “The Decay of Lying”, explica que a crítica é anterior a, e denominador comum de qualquer forma artística, e que, de facto, os gregos não tinham “críticos da arte” porque, como conjunto, todos compunham uma «nation of art critics» (*ibid.*, 1114). Na explicação de Gilbert, uma “capacidade crítica” resulta ser o elemento que faculta a suspensão do fluxo *natural* da vida, para permitir a aparição da novidade. No tempo dos gregos, que aqui está por tempo mítico de nascimento da arte, não existia dissociação entre crítico e artista e aqueles elementos encontrar-se-iam *consubstanciados*:

Without the critical faculty, there is no artistic creation at all, worthy of the name. You spoke a little while ago of that fine spirit of choice and delicate instinct of selection by which the artist realises life for us, and gives to it a momentary perfection. Well, that spirit of choice, that subtle tact of omission, is really the critical faculty in one of its most characteristic moods, and no one who does not possess this critical faculty can create anything at all in art. Arnold’s definition of literature as a criticism of life was not very felicitous in form, but it showed how keenly he recognised the importance of the critical element in all creative work.

(*ibid.*, 1118)

Partindo desta consideração, o que seria realmente artístico na arte não seriam as formas que esta pudesse adquirir em determinado contexto, embora estas fossem fundamentais para o seu reconhecimento, mas, antes, a sua autonomia, isto é, o mero facto da sua existência continuada e da sua capacidade auto-reflexiva. Importa sublinhar que, embora as ideias de Arnold sejam citadas como argumento auxiliar da afirmação de Gilbert, se verifica rapidamente o afastamento da definição objectivista de Arnold:

Yes: it has been said by one whose gracious memory we all revere, and the music of whose pipe once lured Proserpina from her Sicilian fields, [...] that the proper aim of Criticism is to see the object as in itself it really is. But this is a very serious error, and takes no cognisance of Criticism’s most perfect form, which is in its essence purely subjective, and seeks to reveal its own secret and not the secret of another. For the highest Criticism deals with art not as expressive but as impressive purely.

(*ibid.*, 1126)

Interessantemente, o subjectivismo que Wilde opõe a um pretendido objectivismo de Arnold, não corresponde apenas a um subjectivismo do crítico ou do artista como indivíduo, é também um subjectivismo abstracto da arte ocupada unicamente consigo própria. Este é o ponto mais complexo do argumento wildiano e não é necessariamente

expectável que seja resolvido. Wilde não faz responder as suas personagens como seria que o artista participa da subjectividade que a arte tem, e que reflecte sobre si própria. Novamente, aqui o problema encontra-se na indeterminação do modo como a crítica está associada a uma “capacidade”.

A última pergunta de Ernest no diálogo de Wilde sublinha a ambiguidade daquela consideração: «And he who is in possession of this spirit, or whom this spirit possesses, will, I suppose, do nothing?» (*ibid.*, 1154). Efectivamente, a alternância entre “ser possuído” e “possuir” permanece patente em toda a teoria de Gilbert e o agente individualizável da acção crítica é atenuado ou adiado indefinidamente. Na pergunta de Ernest habita uma reformulação da descrição acunhada por Baudelaire para descrever o *dandy*, e pela mesma via o artista, como um «hercule sans emploi», abrindo as portas a uma reflexão de duas partes. Por um lado, sobre a projecção futura da arte, e, por outro, sobre a sua origem. É neste segundo campo que Wilde se torna invulgarmente menos assertivo. Não é claro se o crítico-artista “possui” uma “capacidade” que se manifesta em certas *ações*, ou se ele próprio é um elemento passivo de uma acção que o transcende, isto é, se ele é um simples médium do “espírito” que o “possui”. Evidencia-se aqui a tensão entre um argumento individualista que está na base das considerações wildianas – ao qual Pessoa deu relevância nas suas reflexões sobre o carácter aristocrático do individualista superior que não é “outra gente” –, e um argumento desencarnado e pronunciadamente teológico, mais típico de Arnold do que de Wilde (*cf.* 3.2). Gilbert estaria a utilizar uma noção particular de acção quando falar sobre o que o crítico-artista efectivamente *faz*. No diálogo, é defendida a conquista meritória de uma posição privilegiada a partir da qual o herói wildiano pode aspirar a alcançar uma vida contemplativa que o exima de um tipo vulgar de acção: «Yes, Ernest: the contemplative life, the life that has for its aim not *doing* but *being*, and not *being* merely, but *becoming*—that is what the critical spirit can give us.» (*Complete Works*, 1139). Com estas palavras, Wilde afirma que a valoração da arte deverá concentrar-se no que o crítico-artista é, e não no que é que faz, ainda que sobre as razões pelas quais este se torna quem é desça um nevoeiro de imprecisões.

Embora Wilde não resolva esta ambiguidade, existe uma tendência marcada, e a linha argumentativa que no diálogo deriva directamente desta problemática acaba por ter muito mais a ver com a apresentação de um crítico-artista que é voluntariamente, e devido a um certo mérito próprio, impessoal:

The culture that this transmission of racial experiences makes possible can be made perfect by the critical spirit alone, and indeed may be said to be

one with it. For who is the true critic but he who bears within himself the dreams, and ideas, and feelings of myriad generations, and to whom no form of thought is alien, no emotional impulse obscure? And who the true man of culture, if not he who by fine scholarship and fastidious rejection has made instinct self-conscious and intelligent, and can separate the work that has distinction from the work that has it not, and so by contact and comparison makes himself master of the secrets of style and school, and understands their meanings, and listens to their voices, and develops that spirit of disinterested curiosity which is the real root, as it is the real flower, of the intellectual life, and thus attains to intellectual clarity, and, having learned ‘the best that is known and thought in the world,’ lives—it is not fanciful to say so—with those who are the Immortals.

(*ibid.*, 1138)

Nesta passagem, é dada uma descrição da fortaleza própria do carácter do crítico-artista que se tem *feito* a si próprio capaz de distinguir objectos, uma fortaleza detentora de um aspecto singular, pois, a semelhança do que acontece no “Prefácio” do livro de Walter Pater, *The Renaissance*, fala-se aqui de um “poder de ser vulnerável” (cf. CFP 8-425, XII)<sup>82</sup>, que resulta numa invulgar comunhão entre acção e recepção. É pelo excesso de esforço autónomo que o indivíduo pode ser ulteriormente ofuscado, isto é, retirar-se voluntariamente do palco, integrando-se numa força transcendente e não individualizada, análoga à verdade da mentira, tal como é apresentada em “The Critic as Artist”: «Yes, the objective form is the most subjective in matter. Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth.» (*Complete Works*, 1142). O crítico-artista torna-se um sujeito privilegiado que encarna constantemente uma transformação de si próprio, isto é, actualiza aquele «becoming» que o “espírito crítico” lhe outorga. Não há equivalência entre pensar que o indivíduo alcança por meio das suas acções um estado de convivência com os deuses («the Immortals»), e a pensar que os deuses participam directamente das grandes acções dos homens, embora a linha que divide estas duas descrições seja um tanto fantasmagórica. Uma descrição semelhante é feita por Gilbert ao expor a sua particular noção do crítico como intérprete: «The critic will indeed be an interpreter, but he will not be an interpreter in the sense of one who simply repeats in another form a message that has been put into his lips to say.» (*Complete Works*, 1131).<sup>83</sup>

<sup>82</sup> O trecho de Pater foi sublinhado na íntegra por Pessoa no seu exemplar de *The Renaissance*. A aparição de Pater neste capítulo é passageira e decorre do carácter anacrónico que o argumento estruturante desta dissertação contém. Pater será considerado em detalhe no segundo capítulo, mas é impossível ignorar quanto das suas ideias há nos argumentos de Wilde.

<sup>83</sup> É evidente que aqui Wilde se opõe à definição do crítico de Arnold em “The Function of Criticism at the Present Time”, segundo a qual o crítico seria como Balaão, a personagem bíblica, que é descrita como: «... unable to speak anything *but what the Lord has put in [his] mouth* [...]».(CFP 8-14A, 15). A apropriação de Pessoa deste discurso, na carta a Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935, será o argumento central do fim desta dissertação (cf. 3.2).

A proposta de Wilde é, então, tendencialmente desfavorável a uma ideia de mediunidade absoluta. O crítico de Wilde possui em si mesmo o elemento definitivo do resultado das suas acções, e este elemento não é simplesmente posto nele, é produto de um seu conseguimento. Se for um médium será necessariamente um mau médium.

O argumento avança ainda um passo quando descreve como a transformação do indivíduo – o «becoming» – pode ser vista em constante referência a um processo educativo, no qual o “espírito crítico” liberta o indivíduo das restrições de uma personalidade prévia, e lembre-se, pois, o já referido elemento pedagógico na inversão binominal presente em “The Decay of Lying”. Para Gilbert, o elemento crítico – seja capacidade ou espírito – sobrepõe-se ao elemento artístico do binómio, associado reiteradamente a mera técnica ou aos materiais da obra. Não obstante, da mesma maneira que na oposição binominal em “The Decay of Lying” a inversão não implicaria a dissolução do elemento secundário. Em “The Critic as Artist” o único verdadeiro objectivo de uma obra de arte consistiria em provocar uma nova obra de arte, e o motor desta relação reprodutiva – não num sentido de cópia ou imitação, mas num sentido de fecundidade e progressão – seria a capacidade do crítico de ver as coisas como não são para assim *fazer* com elas algo de novo: «[...] the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not [...]» (*Complete Works*, 1128). Ao ver os objectos “como não são”, o crítico-artista, por vontade própria, encontraria o espaço para acrescentar elementos derivados do seu temperamento, e não como parte da consequência de uma relação referencial que pudesse existir entre ele e o objecto que descreve. Precisamente em comunhão com esta ideia de concepção interna da arte, encontra-se o conceito de educação que tanto Wilde como Pessoa defendem: «The only ideal system of education is the one each man should devise for himself, after a study of himself [...]» [BNP 55I-92<sup>r</sup>; Uribe 2012, 286], diz Pessoa, «Nothing seems to me of the smallest value except what one gets out of oneself» (CFP 8-583, 29), afirma Wilde em *De Profundis*.

A imprecisão na definição do conceito de “espírito” e/ou “capacidade”, ao falar da origem da arte, pode ser vista como uma falha do argumento wildiano em si, causada por uma intemperança característica do autor. Não obstante, esta ambiguidade também se mostra parte fundamental da ideia de crítico-artista, dependente de uma instabilidade constitutiva; o labor do artista fixa, solidifica, cristaliza, o do crítico é móvel e temperamental: «The artists reproduce either themselves or each other, with wearisome iteration. But Criticism is always moving on, and the critic is always developing.» (*Complete Works*, 1143). Este mesmo argumento adquirirá uma reformulação final por parte de Wilde

em *De Profundis*, e constitui uma particular apropriação das teses de Arnold sobre o olhar do crítico. Esta formulação aproximaria uma certa metamorfose que Wilde diz ter sofrido na prisão, de uma outra metamorfose que Alberto Caeiro constitui, quando é descrito como sendo uma estátua nas “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro”: «Prison life makes one see people and things as they really are. That is why it turns one to stone.» (CFP 8-583, 8 e cf. 3.2).

Em “The Critic as Artist”, após a caracterização do elemento crítico esboçada por Gilbert, Ernest ainda não se sente completamente persuadido pelo argumento que pretende superar a tensão entre objectivismo e subjectivismo no crítico-artista, temendo que a melhor arte possa então depender de juízos meramente subjectivos, como insiste em chamá-los. Para contrariar a sua incredulidade, Gilbert apela a uma referência de tipo metodológico que pretende ilustrar o modo como o crítico pode ver para além de si próprio. A explicação contém o elogio do drama como a mais objectiva das formas artísticas e sublinha a ideia de que esta forma literária pode estar sempre ao serviço do crítico, como o próprio diálogo “The Critic as Artist” exemplifica. Na forma dramática, uma perspectiva única e originária multiplica-se, e no movimento de passagem entre vozes o crítico-artista pode ser ele e os outros. Ernest, que nesta parte do diálogo é incaracteristicamente agudo nas suas observações e possui uma espantosa autoconsciência, reclama que este procedimento pode sempre ser falacioso e resultar apenas numa armadilha retórica: «By its means, too, [the author] can invent an imaginary antagonist, and convert him when he chooses by some absurdly sophistical argument» (*Complete Works*, 1143). A resposta de Gilbert a este problema é fundamental para construir a relação entre as obras de Oscar Wilde e Fernando Pessoa, porque, seja ou não defensável o argumento estético de Wilde e possa ou não ser posta em causa a sua coerência, é inquestionável que a sua obra constituiu uma provocação directa de uma outra obra, que se fortaleceria e autodefiniria no contraste com este diálogo: «Ah! it is so easy to convert others. It is so difficult to convert oneself. To arrive at what one really believes, one must speak through lips different from one’s own. To know the truth one must imagine myriads of falsehoods.» (*Complete Works*, 1143).

Após ter concebido a jovialidade com que os seus dois diálogos enfrentavam o problema da decadência da arte de finais do século XIX, Wilde passou dois anos numa prisão condenado a trabalhos forçados. Este período de interiorização transformou a sua relação com o mundo, como o autor não se cansou de afirmar em *De Profundis* e na sua



correspondência com amigos após a sua libertação. Precisamente neste contexto, uma nova visão do contraste entre arte contemporânea e arte grega ganhou forma na sua escrita:

We call ours a utilitarian age, and we do not know the uses of anything. We have forgotten that water can cleanse, and fire purify, and that the Earth is mother to us all. As a consequence our art is of the moon and plays with shadows, while Greek art is of the sun and deals directly with things.

(CFP 8-583,137)

A luz do sol que caiu sobre o seu mundo após a sua tragédia pessoal, que ele quis narrar como confirmação necessária da sua ungida individualidade em *De Profundis*, é a mesma que parece impedi-lo de continuar a escrever. “Lidar” directamente com as coisas, como faziam os gregos contribuíra para o seu emudecimento, como Wilde disse a Frank Harris, editor e seu futuro biógrafo, numa carta de 13 de Junho de 1897: «Im told that you are hurt with me because my letter of thanks to you was not sufficiently elaborated in expression [...] Words, *now*, to me, signify *things*, actualities real emotions, realised thoughts.» (Holland, 894). Ainda que *De Profundis* pretendesse ser um prefácio de uma nova fase da vida literária de Wilde (cf. CFP 8-583, 113), acabaria por ser um epílogo da obra e, ao mesmo tempo, um epitáfio monumental. Afinal o Wilde que procurava uma aproximação do mundo grego vê-se mudo frente à claridade do sol. A este respeito André Gide fez um comentário que chamou a atenção de Pessoa: «Oh! me dit-il, c’est que maintenant je fuis l’ouvre d’art. Je ne veux plus adorer que le soleil [...] *Le soleil est jaloux de l’ouvre d’art.*» (CFP 8-216, 30).<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Pessoa sublinhou este trecho no seu exemplar.

### 1.3 De Wilde ao Paúlismo, e ao engenheiro decadente

*Ab! it is so easy to convert others.  
It is so difficult to convert oneself.  
To arrive at what one really believes,  
one must speak through lips  
different from one's own.*  
Gilbert em "The Critic as Artist"

Dizer que a forma literária mais representativa da obra de Fernando Pessoa é o drama tem-se convertido num truísmo da crítica. Foi aliás, o próprio Pessoa, quem empregou esta descrição genérica quando, na "Tábua Bibliográfica" publicada na revista *presença*, em 1928, escreveu que as obras de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos constituíam «um drama em gente, em vez de em actos.» (PRES n.º 17, 10). Porém, não deve esquecer-se o facto da palavra «gente» ser aqui um substituto de «actos» e não de uma outra palavra qualquer. António M. Feijó chamou incisivamente a atenção para a conformação do conceito «drama em gente», apontando para uma coincidência notável entre uma progressão relacional das figuras de Caeiro, Reis e Campos e a progressão de uma peça de teatro em que a unidade temporal se desenvolve ao longo de uma única revolução solar – tendo em conta que a formulação deste conceito de unidade dramática é pré-copernicana. De acordo com Feijó, Caeiro é a manhã, Reis o meio-dia e Campos o crepúsculo vespertino.<sup>85</sup> Tendo presente este modelo interpretativo e retomando um argumento anteriormente defendido, segundo o qual a proposta de Wilde em "The Critic as Artist" pode ser interpretada como um convite à criação de uma narrativa de auto-conversão, na qual se manifeste concretamente o juízo objectivo do crítico-artista, é possível analisar a estrutura de um primeiro acto público do «drama em gente», de modo que ofereça sentido concreto ao título com que Pessoa designou, retrospectivamente, o conjunto das suas «obras heterónimas» (*ibid.*).

A prática pessoana de assinar textos em nome alheio não teve início em 1914, mas é a partir desse ano que esta prática, que acontecia desde a infância<sup>86</sup>, se tornou em assunto central das conversas com colegas do cenário cultural de Lisboa e objecto de planeamento editorial colectivo, chegando a manifestar-se publicamente um ano mais tarde nos dois números de *Orpheu* publicados em 1915, nos quais apareceria Álvaro de Campos ao lado de Fernando Pessoa. Num período ligeiramente anterior a esta data, particularmente entre

<sup>85</sup> Esta ideia faz parte de um artigo intitulado "Mensagem, a imprecisão denotativa de "um drama em gente", e o anti-cristianismo de Pessoa" (Feijó 1999B).

<sup>86</sup> A este respeito: cf. TH, 41-46 e Ferrari 2011, 27-43.

1913 e 1914, torna-se explícita a configuração das personagens-autores e das características individuadas dos textos que, posteriormente, seriam assinados sob os nomes daqueles que tardiamente, em 1928, foram chamados heterónimos (Sepúlveda 2013, 206-245).<sup>87</sup>

Antes do aparecimento de Campos, Reis e Caeiro, ou precisamente quando estes estavam *a nascer*, Pessoa tencionava agitar o cenário cultural português com o lançamento de uma nova corrente literária, que sofreu sucessivas alterações e mudanças no nome e nos objectivos, resultando numa família de correntes em que as partes são por vezes indiferenciáveis. Nesta família, a vontade de inovar e o gosto por “chocar” o público da Lisboa recentemente republicana, iam quase sempre de mãos dadas. Uma dessas correntes, ou “ismos”, levaria por nome Paulismo – por vezes Paulismo nos textos pessoais –, e foi possivelmente o primeiro membro da família a ser concebido, sendo o primeiro em extinguir-se antes do que os seus irmãos, o Interseccionismo, e, o mais longo, o Sensacionismo. O Paulismo teria começado a sua vida útil após a composição, a 29 de Março de 1913 – de «madrugada», como foi explicitado numa nota numa versão que permaneceu no espólio [BNP 16-21]<sup>88</sup> –, do poema que seria desde então conhecido como “Pauis”: «Paues de roçarem ansias pela minha alma em ouro...» [*ibid.*]. O poema foi publicado em Fevereiro de 1914, na revista *Renascença*, acompanhado por “O sino da minha aldeia”, e formando um conjunto intitulado *Impressões do Crepúsculo*.<sup>89</sup>

Como indicou Jerónimo Pizarro (*cf.* SEN, 97-98), os textos em que Pessoa se expressa acerca do Paulismo são poucos em comparação com os que correspondem aos outros “ismos”, e, entre eles, alguns fazem referência a Oscar Wilde. Um exemplo pode encontrar-se num parágrafo redigido sob a designação «Fim do manifesto paulista»:

Ao contrario do que Os[car] W[ilde] disse, só a arte é que [é] util. O commercio, a industria, tudo quanto seja trabalho e pratica são a flôr da vida social: a arte é que é o fructo. O fructo dura mais que a flôr, e é o que fica para dizer da arvore. Pensem n’isto os inferiores capazes de pensar.

[BNP 142-88r; SEN, 100]<sup>90</sup>

<sup>87</sup> Estas ideias serão desenvolvidas com maior detalhe no terceiro capítulo da dissertação (*cf.* 3.2).

<sup>88</sup> Este documento encontra-se redigido num suporte material semelhante ao dos textos aqui antes considerados como partes do conjunto “Wilde, Educação e Teoria Aristocrática” associado no diário de 1913 a data de Fevereiro desse ano.

<sup>89</sup> Almada Negreiros terá defendido uma relação entre o título do movimento paulista com o título de uma obra de André Gide, *Paludes* (1895) (*cf.* Costa, 610). Isto, claro está, é uma maneira de insistir na genealogia francesa do movimento. Não obstante não deverá ser ignorada a possibilidade de associar o nome a figura de Paulo de Tarso.

<sup>90</sup> Tendo em conta que se trata de uma referência à frase «All art is quite useless» (*Complete Works*, 17), corrijo a palavra «sutil», na transcrição de Pizarro, por «util». Uma frase muito próxima a deste texto, em que Wilde não é referido, encontra-se em: [BNP 18-1].

A esta referência directa acrescenta-se o facto de o poema “Pauis” ter a data de «29-03-1913», mesmo no momento da sua publicação. Isto é, o poema teria sido redigido a um mês da elaboração dos textos sobre Wilde de que fala o diário de 1913 (*cf.* 1.2). Estas coincidências ajudam a perceber o contraste ou com um certo precursor, ou a sua correcção incutidos no programa da nova corrente. Ponto que se tornará mais claro ainda no confronto com alguns dos textos seminais da projectada corrente literária.

Importa rever algumas das apreciações feitas pela crítica pessoana a respeito deste poema. Na entrada do *Dicionário de Fernando Pessoa e o Modernismo Português* que lhe é dedicada, Caio Gagliardi cita os comentários de João Gaspar Simões a respeito de “Pauis”, para reflectir sobre o problema da sinceridade ou insinceridade da obra pessoana. Simões considerou que o que constituía a matéria do poema: «[eram] princípios filosóficos postos em verso com uma aplicação diligente, com muito maior aplicação, pelo menos, que espontaneidade ou intuição.» (Simões 1971, 190). O contexto que Gagliardi dá ao comentário de Simões, no meio de referências a Brechon e José Augusto Seabra, é importante na medida em que permite entender que o biógrafo estava certo no reconhecimento de um elemento fundamental do poema, isto é, que o cálculo artístico se opunha à mera necessidade de expressão. Simões, como aponta Gagliardi, fazia uso deste reconhecimento como argumento para a desvalorização do poema. Por seu turno, Gagliardi apresenta uma leitura de “Pauis” como um condensado de impossibilidades: «Por esse motivo a ânsia do eu lírico pelo inatingível é a ânsia por realizar um desejo que nem mesmo ele pode determinar [...] Seu anseio é maior do que a própria capacidade de realização.» (Gagliardi, 609).<sup>91</sup> Considerando as informações aqui apresentadas, verifica-se a relevância do debate acerca da sinceridade como espontaneidade e da insinceridade como programa na obra de Pessoa, na medida em que este poema está em certa medida a responder a preocupações decorrentes da leitura de *Dégénérescence* de Max Nordau, aplicadas a artistas finisseculares. O título do conjunto, *Impressões do Crepúsculo*, é ainda uma denominação que evoca aquele «crépuscule des peuples», central no livro do sociólogo. Neste sentido, é possível concluir com Gagliardi que «[...] com o poema Pessoa definia directrizes poéticas para a sua e outras poesias.» (Gagliardi, 609).

Tornando ainda mais evidente a natureza programática do poema “Pauis” e do Paulismo como corrente, existe um texto escrito, muito provavelmente, no fim de 1913 ou

---

<sup>91</sup> Esta leitura é acertada, e torna-se particularmente relevante associada a uma frase dita por Alberto da Cunha Dias numa data possivelmente próxima da composição do poema: «Assim é a vida, mas eu não concordo» – que será detalhadamente analisada no terceiro capítulo da presente dissertação (3.1).

começos de 1914, em que são identificados elementos nocivos na ideia de uma possível escola paulista:

O desdobramento do eu é um phenomeno em grande numero de casos de masturbação. [...] | O paúlismo é, como nos disse, na Brazileira, o J[oão] C[orrêa] de O[liveira], uma *intoxicação de artificialidade*. [...] | O paúlismo é o culto sincero da artificialidade. | Ha 3 maneiras de ser artificial: (1) cultivando a artificialidade como philosophia – é o caso de O[scar] Wilde; (2) representando-se como admirando ou sendo qualquer cousa de muito vil, criminoso, violento, cynico; (3) fingindo ser doido e achando graça a pensar simililocamente.

[BNP 144D<sup>2</sup>-32<sup>r</sup>; SEN, 339]

Tendo até agora percorrido o desenvolvimento da crítica que Pessoa fez de Wilde, e notando de que forma o que começou como uma tentativa de defesa foi adquirindo um tom mais moderado e, posteriormente, um crescente signo de rejeição, pode não ser surpreendente notar que esta crítica a Wilde implicou, ao mesmo tempo um processo, de autocrítica. A reflexão provocada pelo estudo da obra alheia acabava por assinalar o abandono ou modulação de ideias e projectos próprios a partir de reflexões provocadas pelas obras de outros autores:

[...]- Necessidade de dominar o elemento paúlico. [...] | – Como tudo quanto é grande causa pasmo, o artificial desata a querer causar pasmo para dar a si-proprio a impressão de ser grande. | – Como tudo quanto é novo irrita, o A[rtificial] desata a querer *irritar*. Mas além do novo ha uma cousa que irrita também: é o absurdo, o meramente irritante. Confusão. – Como para abrir um caminho a uma nova arte é preciso audacia, o A[rtificial] limita-se a ser audaz, sem ter razão de alma para o sêr.

[BNP 144D<sup>2</sup>-32<sup>r</sup>; SEN, 340]

Neste texto, a “necessidade de dominar o elemento paúlico” poderá ler-se como uma auto-admonição do tipo “necessidade de parecer-se menos aos decadentes de Nordau”. O Wilde que estaria a ser superado aqui é o emblema de um passado histórico e pessoal, e é para este propósito aliciante que Wilde mantenha uma relação “simbólica” com o seu tempo (*cf.* CFP 8-583, 24).<sup>92</sup> É precisamente neste contexto que aparece, sob o sino da semelhança, aquele que será o caminho a seguir por Pessoa no desenvolvimento literário da ideia do «desdobramento do eu», parente directo de um tipo de masturbação que Pessoa

---

<sup>92</sup> Sobre a noção de representatividade de Wilde, veja-se um texto redigido no mesmo caderno deste apontamento sobre Paúlismo, que aqui já foi antes reproduzido em nota: «He sums up his age. His insincerity as a total man, his being the very reverse of a gentleman all the while he was all that a gentleman outwardly is; except of course in what the outward man betrays of the inner one [...] all these do not sum him up into a pleasant figure [95<sup>v</sup>] but this bespeaks him altogether representative /enough/». [BNP 144D<sup>2</sup>-96<sup>r</sup>; AL, 306].

achava típica do homem moderno, e de Wilde em particular (*cf.* BNP 55I-89; Uribe 2012, 287-288).

A tensão e a rivalidade, já não apenas em relação ao precursor morto ou ao cadáver que é a sua obra, mas em relação às próprias intenções, acabarão por encolerizar o tom do estudo que Pessoa preparava acerca de Wilde, como sublinha um texto posterior, datável aproximadamente de 1916, ou posterior:

Fazer qualquer coisa ao contrario do que todos fazem é quase tão mau como fazer qualquer coisa porque todos a fazem. Mostra uma igual preocupação com os outros, uma igual consulta da opinião d'elles – característica certa da inferioridade absoluta. | Abomino porisso a gente como Oscar Wilde e outros que se preocupam com ser inmoraes ou infames, e com o impingir paradoxos e opiniões delirantes.

[BNP 14<sup>3</sup>-68a; EAB, 370-371]<sup>93</sup>

Consequentemente, o abandono do Paulismo, como projecto de movimento literário, ou a sua reformulação radical, não foi um processo isento de algum dramatismo. As peças do quebra-cabeças tornam-se significativamente díspares neste ponto. Numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues de Outubro de 1914, Pessoa escrevia: «descobri um novo género de paulismo» (COR I, 124). Numa outra carta, desta vez de Mário de Sá-Carneiro para Pessoa, com data de 2 de Dezembro de 1914, o Paulismo aparece como a porta falsa numa intriga architectada à volta do lançamento do Interseccionismo (*cf.* Sá-Carneiro, 161).<sup>94</sup> Estas considerações complicam-se ainda mais frente a um texto assinado por Álvaro de Campos, no qual a vigência do projecto paulico é associada à obra de Fernando Pessoa, criando, al lado de uma outra tendência representada por Alberto Caeiro, uma dupla resposta antagónica do movimento artístico que tinha em Teixeira de Pascoaes a sua figura mais notável:

Em Portugal debatem-se duas correntes, antes não se debatem por enquanto, mas em todo o caso a sua existencia é antagonica. Uma é a da Renascença Portuguesa, a outra é dupla, é realmente duas correntes. Divide-se no sensacionismo, de que é chefe o snr. Alberto Caeiro, e no paulismo, cujo representante principal é o snr. Fernando Pessoa.

[BNP 20-85; PAC, 35]

Pessoa redigiu ainda outros textos com perspectivas diversas, pretendendo explicar o lugar que a sua obra literária ocuparia num contexto europeu. Não obstante, neste primeiro momento a preocupação principal estava em conseguir um lugar no meio cultural

---

<sup>93</sup> Sobre a datação deste texto ver a nota em EAB, 424.

<sup>94</sup> Veja-se uma passagem da carta: «Agora suponha que o menino idiota de A. Ferro foi hoje dizer aos maestrinos citados que o paulismo a sério era o interseccionismo. Como raio sabia ele?» (Sá Carneiro, 161).

português, um lugar que deveria resultar do afastamento do movimento conformado pelos discípulos de Pascoaes.<sup>95</sup>

Apesar das frequentes correcções e da clara diferença nas abordagens do caso Wilde, que afastam Pessoa de Nordau, a descrição que o segundo fez do *fin de siècle* na Europa como período culturalmente doente, é geralmente aceite pelo segundo. São precisamente estes os termos de um texto redigido cerca de 1915, que leva por título «*A Nova Doença na Literatura Portuguesa*»:

Desde a “Degenerescencia” de Nordau, a atenção de muito criticos tem sido chamada para a existencia de elementos morbidos na literatura, e sobretudo, em certas manifestações da literatura contemporanea. Por graves que tiverem sido as criticas feitas ao livro de Nordau, alguma coisa ficou d’elle, e será difficil pretender-se hoje que o symbolismo representa um movimento literario inteiramente são e absolutamente renovador [...]

[BNP 14<sup>4</sup>-1 e 2; GL, 389-390]

O autor do texto, neste caso anónimo, adverte para a influência do movimento literário doentio da França, que desembocaria na germinação de um “simbolismo” português numa geração anterior a actual, representada pelos autores António Feijó e Eugénio de Castro. Embora claramente distinta do simbolismo, tanto francês como português, a nova escola partilhava o «fundo traço morbido» dos movimentos anteriores. Desta nova tendência é dito que o «chefe [...] ou é o Sr. Fernando Pessoa ou é o Sr. Mario de Sá-Carneiro». Neste texto, em que Pessoa é apodado de um «Mallarmé portuguez», chama-se a atenção para o aspecto «perigoso» da expansão deste fenómeno, acusando o seu «inexplicavel poder de criar adeptos [e] de influenciar espiritos», ao mesmo tempo que pretende explicar-se como esta expansão é coerente com o estado de dispersão social do país. Assim como Wilde foi descrito como paradigma da “dispersão” que caracterizava a oposição entre os “tempos modernos” e a época Isabelina [cf. BNP 55I-89; Uribe 2012, 287-288], o redactor deste texto afirma que os poemas de Fernando Pessoa, publicados na revista *Renascença*, são prova de que a «“[d]ispersão” é o [que] mais caracteriza a escola toda» [BNP 14<sup>4</sup>-2; GL, 390], referindo-se directamente à escola paulista. Deste modo, Pessoa estaria a engendrar, por meio de um exercício de acusação moderada, um artigo que almejava a difusão da sua obra e que tiraria proveito das críticas sofridas pelos seus antecessores, criando distinções explícitas. Com este tipo de textos, Pessoa aceitava uma compreensão da sua obra como projecção e continuação de uma tradição que reconhecia

---

<sup>95</sup> A este respeito veja-se o artigo de António M. Feijó: “A Constituição dos Heteronimos I. *Caeiro e a correcção de Wordsworth*” (Feijó 1996, 55-57).

directamente, lida pelos novos e tida como marcadamente influente. Porém, em simultâneo, Pessoa concebia a possibilidade de escrever fora dessa mesma tradição. O que se torna evidente, por exemplo, num esboço de nota biográfica de um autor ficcional no qual Pessoa andava a trabalhar por volta de 1913-1914, projecto de que, porém, veio rapidamente a desistir. O nome do autor seria Frederick Wyatt e um dos dados constitutivos da sua personalidade ficou expresso em poucas linhas num prefácio aos seus poemas: «He was extraordinarily ignorant of modern English literature and specially of modern English poets. He never read anything by O[Wilde] or B[ernard] Shaw □» [133G-10; ESUA, 363]. A ficção da ignorância manifestava-se, então, como uma vontade de afastamento da tradição. Mas a formulação do prefácio com este tipo de informações chamava a atenção precisamente para a tradição que estava a ser negada. Seria responsabilidade do leitor perceber este movimento, que não era secundário, tratando-se não só de negar a tradição mas de criar a partir dessa negação denunciando-a.

Sem querer entrar na descrição detalhada do processo de aparição e desenvolvimento dos “ismos” – por não ser este o objectivo da presente dissertação e por já existirem estudos detalhados a esse respeito<sup>96</sup> –, torna-se clara a dimensão e complexidade da relação entre a crítica pessoana a Oscar Wilde e o surgimento de uma poética que estaria na base da elaboração e posterior descrição caracterizadora de uma nova obra literária. Pessoa estaria a utilizar os conceitos de Nordau, entre outros, para projectar uma apresentação pública da sua obra. O modo como Pessoa compreendeu os ataques a Wilde, preparou o autor para a elaboração de uma poética própria que só seria bem-sucedida se conseguisse abrir uma brecha entre o que os Wildes fizeram e o que ele, e os seus “colaboradores”, se dispunham fazer. A aparição pública dos heterónimos constitui, neste sentido, uma correcção da obra de Wilde que pretende salvaguardar os aspectos inovadores da sua posição estética enquanto repara o que considera vícios de realização próprios do seu precursor. A discussão entre uma arte natural e uma arte artificial, o problema da auto-suficiência da arte, o assunto da consciência do desvio do génio, que o próprio Wilde interiorizou após ter lido o que Nordau escreveu sobre si (*cf.* Ellmann, 517), são sementes do projecto literário pessoano, que pretende modelar o ponto de oclusão da tradição que o precede, ao mesmo tempo que inaugura um período da história literária em nome próprio.

Restos da história do processo de preparação de uma primeira publicação das obras de Campos, Reis e Caeiro, que revelam a importância que teve o processo de diferenciação

---

<sup>96</sup> A este respeito: *cf.* Martinho 2011, Pizarro 2011 e Dix 2011, 155-163.



a respeito de certos precursores, podem ser recuperados na correspondência que Pessoa manteve com os seus colaboradores da revista *Orpheu*, durante os dois anos anteriores ao lançamento do primeiro número, em Março de 1915. Dentre essas cartas são particularmente relevantes aquelas dirigidas a Mário de Sá-Carneiro e Armando Côrtes-Rodrigues, porque a partir delas pode reconstruir-se o percurso da obra dentro dos intercâmbios, esclarecimentos e dúvidas que modelaram o processo criativo pessoano, que constantemente se definia em termos de oposição a precursores superados. A correspondência, neste sentido, é parte constitutiva de uma obra que se pretende plenamente consciente dos processos criativos que emprega, descrevendo motivações e justificando as alterações inseridas. Esta pretensão de consciência sobre o processo criativo é, precisamente, o elemento por meio do qual Pessoa pretenderia afastar-se de qualquer acusação de actuar despropositado que pudesse aparentá-lo a os degenerados de Nordau.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> A pertinência da integração deste tipo de explicações do processo criativo como parte da sua obra, era intuita por Pessoa desde muito cedo, como mostra uma carta em que imagina a aparição de um volume de correspondência entre ele e Sá-Carneiro a aparecer em «1970» (Sá-Carneiro, 131). Em anos posteriores, particularmente entre 1929 e 1935, a prática de escrever cartas destinadas a serem integradas na sua obra, será definitiva (cf. 3.2).

## Um diálogo na alma

Em 1934, num poema em que se falava de um número do *Orpheu* «que ha de se feito | Com soes e estellas em um mundo novo», Pessoa rememorou a figura de Mário de Sá-Carneiro, «o amigo enorme», e afirmou «Como eramos só um, fallando! Nós | Eramos como um dialogo numa alma» [BNP 33-55<sup>r</sup> a 57<sup>r</sup>; PFP-III, 186-187]. Encetada em 1912, a correspondência entre Pessoa e Sá-Carneiro alcançou o tom da intimidade em Fevereiro de 1913. No dia 3 de Fevereiro, Sá-Carneiro escrevia uma elogiosa carta, em que saúdava a recepção de um poema intitulado “Abismo”, que afirmava ser o melhor que de Pessoa conhecia, e cita os versos «o que é ser-se rio e correr | o que é eu está-lo a ver?» (Sá-Carneiro, 40). Esta carta tinha como objectivo motivar Pessoa a publicar a sua obra literária com prioridade sobre a sua escrita crítica. O nome de Oscar Wilde não foi mencionado nunca por Sá-Carneiro, mas as suas cartas estão imbuídas de linguagem wildiana, traço que não passaria despercebido a alguém que, como já foi explicado em detalhe, pretendia escrever nesse mesmo mês o seu primeiro folheto sobre Wilde. Na carta, Sá-Carneiro apresentava a Pessoa uma advertência, que acaba por ser um trocadilho wildiano, talvez accidental: «Habituação a ser considerado como o belo crítico os “outros” terão estúpida mas instintivamente repugnância em o aceitar como poeta. E você pode encontrar-se o crítico-poeta e não o poeta-crítico.» (Sá-Carneiro, 40). Mais directa parece ainda a referência num verso do futuro conjunto *Dispersão*, que Sá-Carneiro enviou seguidamente: «Eu era agora uma esfinge sem mistério.» (*ibid.* 76). Esta construção lembra inevitavelmente o título da narrativa de Wilde “A Sphinx without a Secret”, que Pessoa já teria lido (*cf.* CFP 8-584, 131-140). Mas muito para além das possíveis referências a Wilde, o diálogo entre os dois amigos esteve marcado por uma aguda reflexão sobre problemas artísticos que não são alheios à obra de Wilde nos termos em que Pessoa já a estudava.

O poema “Abismo”, que posteriormente seria integrado no conjunto *Além-Deus* e preparado para publicação no terceiro número de *Orpheu* (*cf.* ORPH 3, 186), oferece as bases para uma reflexão acerca da consciência como tropo poético, com o desdobramento e o acto de contemplar-se a si próprio sendo outro como assunto discursivo. Todos estes elementos haviam sido considerados por Pessoa nos seus primeiros textos sobre Wilde, particularmente naqueles em que pretendia defendê-lo dos ataques de Nordau, apontando para a “consciência da sua posse” e para a sua “absoluta impessoalidade” (*cf.* 1.2). Estes mesmos assuntos eram estudados atentamente por Pessoa em relação à sua compreensão

dos poetas românticos ingleses – nomeadamente Wordsworth e Keats –, em termos que foram desenvolvidos nos artigos d’*A Águia* e em cartas a Mário Beirão e Jaime Cortesão de Dezembro de 1912 (COR I, 57) e de Janeiro de 1913 (COR I, 72-73), respectivamente. Mais tarde, esta reflexão adquiriria nova forma no poema “Ela canta pobre ceifeira”, que poderá ser lido como uma reescrita correctiva de *The Solitary Reaper* de William Wordsworth (cf. Feijó 1996, 49-50). Neste contexto, é importante considerar que, enquanto Pessoa *fala* com Sá-Carneiro, a sua escrita sobre Wilde progride paralelamente ao desenvolvimento dos poemas que envia ao amigo, aproveitando dúvidas e reconhecimentos. Este processo vinca um sentido particular do conceito de crítico-poeta que Sá-Carneiro referia negativamente, mas que, no caso de Pessoa, actualizava o modelo de crítico-artista herdado de Wilde. A diferença na consideração é reconhecida pelo próprio Sá-Carneiro, que afirma: «É que meu espírito não é como o de você um espírito crítico» (Sá-Carneiro, 87). Sá-Carneiro pretendia, com isto, a distinção entre um “poeta puro”, a título pessoal, despojado do elemento crítico, condição que nem Wilde nem Pessoa estavam dispostos a aceitar.<sup>98</sup>

O que foi dito por Sá-Carneiro nas cartas, teve consequências sobre aquilo que Pessoa aspirou defender, num primeiro momento, acerca de Wilde, e a progressão da conversa com o amigo, bem como o desenvolvimento dos projectos literários partilhados, projectaram-se nas reflexões críticas que a obra literária cristalizaria, ou pelo menos pretendeu cristalizar. Não é indiferente que o título *Dispersão*, atribuído por Sá-Carneiro a um conjunto de poemas, corresponda directamente ao conceito com que Pessoa caracterizou a obra dos artistas modernos em contraste com os isabelinos, como aqui já foi várias vezes referido, nem é indiferente que a mesma palavra esteja presente na caracterização da escola «paúlita» no texto intitulado *A Nova Doença da Literatura Portuguesa* [cf. BNP 14<sup>4</sup>-1 e 2; GL, 389-390]. A relação entre Wilde e o Paulismo, como foi visto, é consistente, mas esta relação adquire uma maior relevância quando considerada como produto de uma triangulação crítica que Pessoa desenvolveu entre a obra do precursor, a obra de um contemporâneo que certamente estimava – e até admirava –, e a sua própria obra que surgia precisamente desta dinâmica de contrastes.

Este tipo de relações tornou-se explícito numa carta de 21 de Abril de 1913, na qual Sá-Carneiro ressentia algumas críticas a respeito do seu poema “Bailado”: «na sua opinião [...] no “Bailado” eu *transbordei*. Eu prefiro outro termo *transviei*. E daí a falência da obra [...] E no entanto, veja, ainda hoje, creio na sua beleza – simplesmente essa beleza é *uma beleza errada*.» (Sá-Carneiro, 66-67). Sá-Carneiro afirma que um dos problemas principais desta

---

<sup>98</sup> Uns muitos semelhantes serão os motivos pelos quais José Régio, em 1927, tentaria colocar Sá-Carneiro acima de Pessoa numa escala de valor artístico (cf. 3.2).

produção é a falta de precisão, manifestada logo no título, que também poderia ser, por exemplo, «“Sono d’Ópio”», título evocado directamente por Pessoa no “Opiário” de Campos, que, não por acaso, é dedicado a Sá-Carneiro. Porém, após reconhecer o falhanço do poema, Sá-Carneiro congratula Pessoa pela «maravilha de inteligência e arte que são as páginas» (*ibid*,68) da carta que lhe escreve, e passa a responder detalhadamente a uma questão que adquire relevo ao ser confrontada com a escrita de Pessoa sobre Wilde, educação e aristocracia, desenvolvida poucos meses antes desta carta. Nessas reflexões era analisada a tensão entre acções individualmente motivadas e acções subjugadas a vontades alheias:

Aceito a “explicação psicológica”. Ela é bem real e inteligentemente esboçada. Abstraia entanto a influência de Paris. Ela não existe parece-me [...] Compreendo perfeitamente o que quer dizer com as influências da sua obra. Elas mesmo não podiam deixar de existirem em mim. Tudo o que me entusiasma me influencia instintivamente. E só me orgulho por isso. Só quem teve dentro de si *alguma coisa* pode ser influenciado.

[*ibid*, 69]

Terá sido neste contexto, ou noutro muito semelhante, que Pessoa comunicou a Sá-Carneiro a reprimenda lembrada em “O Provincianismo Português” (CEAE, 371), na qual o acusava de sofrer de excesso de «entusiasmo» pelas grandes cidades, traço típico de um provinciano. Neste mesmo contexto, o apontamento final de Sá-Carneiro é ainda sugestivo da relação problemática patente na obra wildiana segundo a qual ou o crítico-artista “possui” uma capacidade, ou é “possuído” de modo a atenuar o elemento de vontade própria que se manifesta na acção. Sá-Carneiro considerava conservar «*alguma coisa*» que lhe era própria e entendia isto ser determinante para poder falar de influência. Pessoa era de tal modo consciente da dimensão do problema da influência, que teria advertido Sá-Carneiro das possíveis consequências negativas que ele próprio poderia ter sobre o desenvolvimento da obra individual do seu amigo, aviso inusitado numa carta que de certo modo dependia da recepção de sugestões, correcções e propostas para a melhoria.

Numa carta escrita poucos dias depois, Sá-Carneiro refere novos projectos literários precisamente em termos correctivos e de resposta à influência, anunciando a Pessoa que se propunha escrever num «simbolismo às avessas», que «em vez de traduzir coisas reais por símbolos traduziria símbolos por coisas reais.» (Sá-Carneiro, 83). Esta expressão teria bom acolhimento por parte de Pessoa, e anos mais tarde seria usada para falar de Caeiro em comparação com Teixeira de Pascoaes: «P[ascoaes] virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto – Alberto Caeiro» [BNP 21-89<sup>r</sup>, PI, 336]. Para além disso, nesta simples

frase encontrava-se expressada uma poética de aumento da realidade que já então acompanhava Pessoa. O caminho de superação da poética simbolista, que apontava para a construção de poetas autónomos que realizariam obras poéticas diversas, é aqui insinuada por Sá-Carneiro de um modo que Pessoa saberá aproveitar a seguir. Antes disso, a 26 de Fevereiro do mesmo ano, Sá-Carneiro enviou a Pessoa um extensa carta à qual anexava o poema “Partida”, que posteriormente inauguraria o volume *Dispersão*. O poema estaria a usar a palavra “partida” no sentido de despedida, mas ao mesmo tempo joga com a alusão a uma divisão do eu, afinal malograda, que se esboça no último verso: «a tristeza de nunca sermos dois...» (Sá-Carneiro 2010, 17). Este segundo sentido da palavra é sublinhado pelo resumo de uma obra de teatro, que Sá-Carneiro junta também na sua carta, na qual dois opositores em luta viam-se reunidos, acabando por admitir a sua inapelável proximidade (Sá-Carneiro, 48-49). Vistos estes exemplo, note-se que o assunto central que Sá-Carneiro discutia com Pessoa era o problema da conciliação de opostos e a verificação da identidade na diferença. O diálogo entre os dois poetas consistia em enviar afirmações e propósitos artísticos e em juntar aos comentários textos literários que exemplificassem os problemas discutidos, numa dinâmica que fazia de poemas um certo tipo de demonstração de argumento particulares, aos quais havia que responder com uma contra-tese, também em forma de poema. Note-se desde já que este tipo de diálogo será constitutivo das futuras relações entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis, e ainda entre Campos e Pessoa (cf. 2.2 e 2.3).

A respeito da questão do desdobramento, na correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa, há duas estrofes do poema “Partida” que são da maior importância para uma resposta criativa que Pessoa enviaria mais tarde a Sá-Carneiro, como seguimento da tese que o poema do amigo apresentava:

Porque eu reajo. A vida, a natureza,  
Que são para o artista? Coisa alguma.  
O que devemos é saltar na bruma,  
Correr no azul á busca da beleza.[...]  
E eu dou-me todo neste fim de tarde  
À espira aérea que me eleva aos cumes.  
Doido de esfinges o horizonte arde,  
Mas fico ileso entre clarões e gumes!...

(Sá-Carneiro 2010, 15-16)

A primeira estrofe confirma o tom wildiano que subjaz a toda a correspondência, pelo menos durante 1913, recuperando o confronto binominal entre arte e vida – arte e

natureza (cf. 1.2). A solução de Sá-Carneiro é a mesma de Vivian em “The Decay of Lying”. Um segundo elemento presente no poema enfatiza no seu enquadramento crepuscular. Esta particularização cronológica será recorrente nos poemas trocados entre os dois amigos em 1913, isto é, «[o]s crepúsculos que nos prendem à terra» (Sá-Carneiro, 46), como são descritos por Sá-Carneiro na mesma carta. O marco crepuscular que no livro de Max Nordau era alarmante, com a sua introdução intitulada “Crépuscle des peuples” (Nordau I, 1-30), é aqui apresentado como terra fértil para novos empreendimentos.

A respeito de uma concepção da poesia do fim do século XIX, como o caso de qualquer coisa antiga e possível promessa de uma nova madrugada, M. S. Lourenço escreveu um ensaio intitulado precisamente *Epopéia Crepuscular*, que apresenta o contraste entre um périplo urbano derrotista, no poema “Le Crépuscle du soir” de Baudelaire, e o que é descrito como um certo “ganho cognitivo” no “Sentimento de um Ocidental” de Cesário Verde (Lourenço, M. S., 625-629).<sup>99</sup> Lourenço descreve o poema de Cesário como uma épica breve, em que a viagem do herói é uma viagem interior e o acto heróico é um ganho de consciência (cf. *ibid.*, 625-626). Uma primeira versão do ensaio foi publicada, quase dez anos antes da segunda, sob o título *Agonia até à Madrugada* (*ibid.*, 433-436), e as duas versões apresentam diferenças leves, excepto no último parágrafo, em que uma modificação substancial teria sugerido a mudança no título:

Na verdade ele [Cesário] chega a reflectir sobre a possibilidade de um novo estado, uma antecipação do Infinito, no qual a alma finalmente viaja para lá do horizonte, do seu próprio horizonte, na procura de uma perfeição sem fim. Mas ele [Cesário] agora vê que está condenado a falhar.

(*ibid.*, 629)

Não há nada na primeira versão do ensaio que se pareça à última frase da segunda versão. Pelo contrário, a primeira versão conclui com o tom inaugural condensado na frase: «Cesário redescobre o tema da *ascensio mentis* ainda num outro sentido, nomeadamente ao oferecer [...] à alma cativa no inferno, uma imagem da sua própria transcendência, com uma descicção de um novo estado [...] onde eternamente procura a

---

<sup>99</sup> A ideia de uma história da poesia crepuscular é explicitada por Lourenço na seguinte passagem: «Na representação do crepúsculo em poesia, a qual começa logo na Antiguidade Clássica, o contexto associado é sempre a Natureza, sendo o quadro quase sempre bucólico ou pastoral. A hora do crepúsculo desempenha um papel simbólico na definição do sentido das emoções a descrever. Baudelaire foi o primeiro a eliminar o contexto pastoral. Ou mesmo natural do fim do dia, e fê-lo na verdade numa época em que a poesia pastoral, tal como a poesia épica, também já tinha caído como vítima da lei da sua irreversível obsolescência. Baudelaire deslocou o crepúsculo da Natureza para a Anti-Natureza, dos pastores, que conduzem o seu rebanho para casa depois do pôr-do-sol, para as prostitutas que emergem à mesma hora nas ruas da metrópole sobrepovoadas» (Lourenço, M. S., 626).

perfeição das coisas.» (*ibid.*, 436). Este final era sem dúvida mais adequado a um título que sugeria madrugadas *até* onde ia a agonia, supondo, portanto, que esta não continuava.

Se bem que o que é dito anteriormente possa parecer uma digressão desnecessária, a verdade é que este é um dos marcos temáticos mais importantes da correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa, e o debate entre os dois crepúsculos, o da tarde e o da madrugada, que implica, num certo sentido, decidir entre fixar o culminar de uma sequência ou marcar o início de uma nova, são ponto central das preocupações literárias dos criadores de *Orpheu*. Este tipo de tensão recupera a crítica que Pessoa endereçou a Max Nordau a respeito da sua compreensão dos movimentos finisseculares: «Nordau cahiu no mais flagrante e grosseiro dos erros de que um raciocinador pode fazer vítima a matéria sobre que raciocina. Confundiu um movimento de progresso, porque de diferenciação, com um movimento de regressão [...]» [BNP 19-27 a 29; GL, 387]. Pessoa pretendia corrigir o erro de Nordau, que via “atavismos” nas práticas artísticas dos decadentes, redescrivendo antecedentes da arte finissecular como elementos propícios e constitutivos de um novo começo do qual acreditava ser protagonista.

A 6 de Maio de 1913, após a recepção do comentário por parte de Pessoa acerca do poema “Partida”, Sá-Carneiro escreveu uma carta elogiando o poema “Paués” que lhe fora enviado nesses dias. Não deixa de ser suspeito que Sá-Carneiro afirmasse, no meio do elogio que fez ao poema, que uma parte lhe resultava «*transviada*» (Sá-Carneiro, 77), usando precisamente o mesmo adjectivo com que descreveu o seu falido poema “Bailado”. Este detalhe tanto poderia ser uma pequena vingança, como ser consequência do reconhecimento de quanto de si havia no poema. “Paués” é em certa medida uma resposta ou reelaboração de “Partida” de Sá-Carneiro. Não só o poema insiste na cissão do eu que Sá-Carneiro via frustrada nos versos «O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer» ou «O Misterio sabe-me a eu ser outro», mas também nele se torna visível o crepúsculo vespertino: «Dobre longínquo d'Outros Sinos... Empalidece o louro | Trigo na cinza do poente...». (FI, 12). Este enquadramento temporal acabaria também por determinar o nome do conjunto publicado em 1914 na revista *Renascença, Impressões do Crepúsculo*. Mas a respeito deste enquadramento temporal, lembre-se o apontamento que Pessoa inseriu no seu manuscrito do poema, ao lado da data «29/III/1913 (Madrugada)» [BNP 16-21]. Este detalhe revela que o poema se apresenta como falando acerca de um momento que já não

é, que, de facto, é o seu oposto. Por isto, apesar do aparente receio inicial de Sá-Carneiro, “Pauis” viria a tornar-se o emblema do novo movimento.<sup>100</sup>

Durante o ano de 1914, o Paulismo, como nova corrente literária, foi submetido a um cuidadoso plano de publicação, muitas vezes esboçado e reconsiderado, tendo Pessoa como arquitecto e Sá-Carneiro como adepto consultor. Sá-Carneiro falava continuamente em Paulismo e projectos paúlicos, enquanto Pessoa, paralelamente, começava a enviar-lhe as primeiras obras assinadas por Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, que ampliariam subitamente o leque de projectos, de um modo que Sá-Carneiro não perceberia imediatamente. A 15 de Junho de 1914, de Paris, Sá-Carneiro escreve em carta «saudades ao nosso Caeiro» (*ibid.*, 107). Pouco pode saber-se do seu primeiro contacto com o futuro «Mestre» porque este ter-se-ia dado quando ainda estava em Lisboa e provavelmente em conversa presencial com Pessoa. A dia 20 do mesmo mês é recebida com ovação uma ode de Álvaro de Campos, e a 23 chegam a Paris algumas odes de Ricardo Reis.<sup>101</sup> No dia 27, Sá-Carneiro redige uma carta mais articulada sobre o assunto dos «pseudónimos» de Pessoa:

Admiráveis meu querido Poeta as odes do Ricardo Reis. Consegue realizar uma “novidade” clássica, horaciana. Pois tal é a impressão que elas me deixaram. Não sei porquê contêm elementos novos – entanto são clássicas, pagãs. E deixe-me dizer-lhe uma maravilha de impessoalidade, pois se no Caeiro ainda resumava de vez em quando Mestre Fernando Pessoa, o mesmo não sucede nos versos do Reis [...] Muito interessante o enredo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos (devo dizer-lhe que simpatizo singularmente com este cavaleiro). Acho-o perfeitamente maquinado, soberbo – mas entretanto será bom não esquecermos que toda essa gente é um só: tão grande, tão grande... que, a bem dizer tal vez não precisasse de pseudónimos... Mas em suma tudo quanto há de mais lúcido, mais interessante, mais natural. Que bela página de história literária!...»

(Sá-Carneiro, 115)

Se poucos meses antes, Pessoa pretendia defender Wilde arguindo a sua «absolute selflessness» [BNP 14E-64<sup>v</sup>; AL, 300], este atributo é-lhe reconhecido pelo seu amigo, ao mesmo tempo que este lhe pede para não perder a consciência da origem de toda aquela literatura em nome alheio. Para Sá-Carneiro, a figura principal é ainda «Mestre Fernando Pessoa», num tipo de descrição que o irmana a um Gaspar Simões de 1929 (*cf.* 3.2).

<sup>100</sup> A 8 de Fevereiro de 1914, durante uma larga estadia em Lisboa, Sá-Carneiro ainda clamava «Viva o Paulismo!» (Sá-Carneiro, 103), usando a expressão «em ouro» nas suas cartas, que lembra o primeiro verso do poema, e falando de um novo tipo de *philistine* arnoldiano sob o nome de «lepidoptero», que desenhava uma fronteira entre eles, os paulistas, e os outros.

<sup>101</sup> Teresa Rita Lopes associa as datas de resposta de Sá-Carneiro, acusando recepção dos poemas, à redacção dos poemas (PAL, 19). Esta relação não será necessariamente precisa, mas é importante em quanto sublinha uma extensão temporal que transcende amplamente Março de 1914.



Porém, contrariamente aos medos de Sá-Carneiro, Pessoa parece bastante consciente do que está a passar-se e prepara acontecimentos futuros. Um comentário final de Sá-Carneiro na mesma carta, como resposta a uma notícia recentemente recebida, é indicativo dos planos de que a obra pessoana dependerá: «É verdade: embora ache justo, confesso-lhe que tenho pena que o Caeiro não entre para o Paulismo.» (*ibid.*, 115).<sup>102</sup> A apostasia de Caeiro em relação ao Paulismo seria decisiva. Enquanto o amigo em Paris continuava a ver o Paulismo como destino definitivo, Pessoa já conseguia afastar uma parte de si do dito projecto, sem por isso se desvincular completamente, num paralelismo que lembra os versos do poema “Abismo”: «o que é ser-se rio e correr | o que é eu está-lo a ver?». Ainda nesta mesma linha, a 5 de Julho de 1914, Sá-Carneiro comenta acerca de um «excerto» de ode de Álvaro de Campos: «é admirável, portanto, belíssima – um tudo nada paulica – e um tudo nada, vamos lá, Fernando Pessoa. De resto nota-se também evidentemente pela sua leitura que o Campos conhece bem a obra do Ricardo Reis e do Caeiro dos quais ressumam influências.» (*ibid.*, 120). O facto de Sá-Carneiro ter apontado para a possibilidade de Reis e Caeiro influenciarem Campos, fazendo-o pouco paúlco, deve ter resultado num sinal de vitória para Pessoa, que possivelmente já então teria redigido o texto sobre a necessidade de «controlar» o elemento paúlco por ser uma «intoxicação de artificialidade» [*cf.* BNP 144D<sup>2</sup>-32; SEN, 339] que lembrava em demasia Oscar Wilde. Seguidamente, a 11 de Julho, Sá-Carneiro inicia uma carta com a linha «Em ouro. Saúde – interseccionadamente...» (*ibid.*, 121), oferecendo motivos para se pensar que fora informado da aparição desse outro movimento que aos poucos acabará por absorver o Paulismo.

Com Sá-Carneiro, um dos interlocutores mais importantes para Pessoa no período que antecedeu a publicação de *Orpheu*, em Março de 1915, foi Armando Côrtes-Rodrigues. A 4 de Dezembro de 1914, Pessoa prometia a este amigo uma carta na qual explicaria o seu «estado de espírito actual» (COR I, 134), que tão só ele poderia entender por causa de uma coincidência de carácter entre os dois, ausente em outros casos de interlocutores, entre os quais Sá-Carneiro. Pessoa só escreveu a carta prometida a 19 de Janeiro de 1915 (COR I, 138-147), e nela explicou o motivo pelo qual Côrtes-Rodrigues poderia entendê-lo melhor que ninguém:

---

<sup>102</sup> Este comentário é muito relevante no confronto com o que poderia ser uma das primeiras listas de projectos de Caeiro [BNP 48-27<sup>a</sup>], na qual o autor de *O Guardador de Rebanhos* «1911-1912» era também autor de «Cinco Odes Futuristas (1913)-1914» e de «Chuva Obliqua 1914». Esta lista sugeriria um momento onde Campos, uma parte de Pessoa e Caeiro eram uma mesma figura autoral com três momentos históricos. Sobre este documento (*cf.* Sepúlveda 2013, 106-107).

[...]porque você é, como eu, fundamentalmente um espírito religioso; e, dos que de perto literariamente me cercam, você sabe bem que (por superiores que sejam como artistas) como almas, propriamente, não contam, não tendo nenhum deles a consciência (que em mim é quotidiana) da terrível importância, da Vida, essa consciência que nos impossibilita de fazer arte meramente pela arte, e sem a consciência de um dever a cumprir para com nós-próprios e para com a humanidade.

[COR I, 139]

Ao declarar não ser um daqueles que pretendem fazer «arte meramente pela arte», Pessoa estabelece de imediato uma distinção a respeito dos estetas decadentes que Nordau criticava, não pelas consequências que o sociólogo temia, mas pelos objectivos que alguns dos acusados efectivamente promulgavam e que ainda perduravam nos seus contemporâneos. Este afastamento estratégico tem um valor particularmente relevante a respeito do caso de Wilde, aludido indirectamente na mesma carta numa diatribe contra a vontade de *épater* em arte:

Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*. Não me agarro já à ideia do lançamento do Interseccionismo com ardor ou entusiasmo algum. É um ponto que neste momento analiso e reanaliso a sós comigo. Mas, se decidir lançar essa quase-*blague*, será já, não a quase-*blague* que seria, mas outra coisa. [...]

(COR I, 141)

A oscilação que existia nos textos pessoanos de 1913, naqueles em que era esboçada a deslocação de Wilde para o lado dos que são «other people», negando-lhe a possível pretensão aristocrática a que o seu ideal do artista como máximo individualista pudesse desejar ascender, é aqui terminantemente resolvida mediante a aparição do conceito de «plebeísmo artístico», que terá um uso continuado na escrita futura de Pessoa. Portanto, em Janeiro de 1915, seria para Pessoa mais claro do que em 1913 se Wilde era mais plebeu do que aristocrata, e a partir deste entendimento o seu próprio projecto artístico seria reconfigurado.

Esta carta a Côrtes-Rodrigues apresenta-se como momento de fixação das próprias intenções de Pessoa depois de rejeitados elementos que pudessem contaminar o processo definatório, por terem sido recebidos sob a forma de uma herança malograda. Tal processo fez com que Pessoa identificasse os elementos que nos projectos paulista e interseccionista ainda correspondiam a objectivos artísticos do passado e pretendesse abandoná-los, sobrepondo-lhes novos projectos. O desafio que Pessoa enfrenta nesta carta a Côrtes-Rodrigues consiste em explicar o por que motivo alguns dos elementos da sua obra deviam ser rejeitados, e outros, entendidos como objectos de natureza claramente distinta. O

objectivo é, então, o de explicar a Côrtes-Rodrigues a diferença entre *blague* e a vontade de *épater* do acto de «lançar pseudonimamente» uma parte da própria obra:

O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos (o seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite). Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele.<sup>103</sup> Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também – repare nisto, que é importante – que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento uma noção da gravidade e do mistério da Vida.

(COR I, 141)

O receio que estas linhas enunciam pode ser entendido como a forte consciência, por parte de Pessoa, da proximidade que o seu projecto artístico pudesse manter com alguns dos seus precursores literários. De facto, tal consciência é também consciência de o que o processo era ainda muito recente, e de que o desprezo pelos precursores se projectava num desprezo pelas próprias acções passadas:

Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir. E por isso não são sérios os Paúis, nem seria o Manifesto interseccionista de que uma vez lhe li trechos desconexos. Em qualquer destas composições a minha atitude para com o público é a de um palhaço. Hoje sinto-me afastado de achar graça a esse género de atitude.

(COR I, 142)

O «palhaço» perante o público, que Pessoa reconhecia poder ter sido no passado, e como fora também o Oscar Wilde de Nordau, imprime assim uma marca forte sobre o projecto paúlico, tão cuidadosamente discutido com Sá-Carneiro meses antes. Caeiro, Campos e Reis afastar-se-iam do projecto inicial precisamente porque pretendiam conformar uma nova arte desde a origem, descrevendo e encenando o processo criativo que a propiciou. Este procedimento serviria para evidenciar uma consciência dos autores sobre si mesmos que os apresentasse como auto-suficientes e os pudesse libertar de qualquer condescendência para com os outros, sobre tudo para com o público. A 21 de Novembro de 1914, isto é, poucos dias antes de prometer a carta a Côrtes- Rodrigues,

---

<sup>103</sup> Note-se que o exemplo que Pessoa usa para se defender de uma possível acusação de insinceridade é muito semelhante ao que Wilde arguiu para defender o artista de uma acusação de morbidez, em “The Soul of Man Under Socialism”: «To call and artists morbid because he deals with morbidity as his subject-matter is as silly as if one called Shakespeare mad because he wrote *King Lear*.» (*Complete Works*, 1188).

Pessoa escrevia um texto triunfal que pretende ser um roteiro das suas publicações e da organização da sua vida literária:

Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver á altura do meu mister, e, porisso, de desprezar a idéa do reclame, e plebêa sociabilização de mim, do Interseccionismo, reentrei de vez, de volta da minha viagem de impressões pelos outros, na posse plena do meu Genio e na divina consciencia da minha Missão [...] Deus esteja comigo [...] é o C[ôrtes] R[odrigues] quem, de todos, melhor e mais dentro me comprehende. Disser-lhe isto.

[BNP 20-51 e 51a; SEN, 117-119]

Nestas linhas, que repetem uma descrição do “entusiasmo” contida no poema “Gládio”, escrito em 1913, a transformação vinda de dentro, torna-se o princípio organizador do futuro trabalho entendido como missão.



## Campos de antemã

A aparição pública de Álvaro de Campos no primeiro número de *Orpheu* visava tornar explícito o afastamento de alguns elementos da nova geração em relação a um passado indesejado, encenando o processo de fabrico de uma obra literária como prova da consciência do acontecido. Por meio desta estratégia, era criada uma oposição directa em relação à actuação, alegadamente despropositada, dos decadentes finisseculares descritos por Max Nordau (cf. 1.1). Não obstante, na encenação literária de uma narrativa de superação de elementos indesejados da tradição, o Wilde que se obstinava em aparecer, neste contexto, não era já o Wilde de Nordau, o degenerado que actuava de modo determinado por características hereditárias, mas o autor do “The Critic as Artist” que se recusava a aceitar a transformação de uma personagem por meio de “argumentos sofisticados”, almejando o difícil objectivo de “converter-se a si próprio” (cf. *Complete Works*, 1143). Os poemas de Campos no primeiro número de *Orpheu* estão em sintonia com esta ambição wildiana.

Pessoa publicou em nome de Álvaro de Campos dois poemas no primeiro número da revista *Orpheu*. O que em primeiro plano estes poemas reivindicam é a fundamental diferença que entre ambos existe. O poema “Opiário”, dedicado «ao senhor Mário de Sá-Carneiro» (ORPH 1º, 71), lembra desde o seu título as influências decadentistas finisseculares sobre as quais Pessoa e Sá-Carneiro tanto reflectiram entre 1913 e 1914 na sua correspondência e, possivelmente, em múltiplos encontros presenciais. Estas reflexões são transformadas em tropo literário, em objecto do discurso, ao mesmo tempo que o primeiro poema faz um sinal repreensivo, embora lúdico, àquele a quem se dirige, como se de uma lição se tratasse. Basta recordar que um dos títulos alternativos que Sá-Carneiro pensou para o “Bailado” foi precisamente “Sonho d’Ópio”, para ver até que ponto o “Opiário” é uma «intoxicação» feita à sua medida. O poema em que Campos refere «a impressão de ter em casa a faca | com que foi degolado o precursor» e a vontade de «um dia [fazer] um escândalo cá a bordo | Só para dar que falar de mim aos mais» (*ibid.*, 71 e 73), constitui o anúncio retrospectivo de uma revelação sobreposta ao caminho iniciado pelos Wildes e outros artistas finisseculares que, à semelhança do João Baptista decapitado em *Salomé*, seriam precursores de outros artistas maiores (cf. 1.2).

“Opiário” é um poema da noite funda, o extremo do crepúsculo apresentado por “Pauis”, isto é, a sucessão de uma sequência anterior que tipifica os problemas já identificados por Pessoa no projecto paulista. Em coerência com a dinâmica dialógica de

oposições que marcou o processo criativo em que foi concebido, o que “Opiário” é depende do poema junto do qual foi publicado. O segundo poema de Campos em *Orpheu* leva a indicação de ter sido escrito em Londres, em Junho de 1914, e é claro, logo pela sua prosódia, que se opõe ao “Opiário”, poema que fica relegado ao passado do poeta, como confirma um apontamento marginal que declara de “Ode Triunfal” que pertence a um «[...] livro chamado *Arco do Triunfo*, a publicar» (ORPH 1º, 83), do qual o primeiro poema não fazia parte.

A “Ode” é explícita na tematização da tensão entre passado e presente que está na origem do contraste com o outro poema, mas que também se prefigurava na discussão que Pessoa manteve com Sá-Carneiro a respeito da tradição e da influência das correntes finiseculares. Desde os primeiros versos, o poema alude àquela oposição, indo ao encontro da «[...] beleza disto totalmente desconhecida dos antigos» (*ibid.*, 77), e saudando «[...] tudo com que hoje se constroí, com que hoje é diferente de ontem» (*ibid.*, 79). A noite da “Ode Triunfal” encontra-se enquadrada num movimento narrativo que poderia estender-se de crepúsculo a crepúsculo<sup>104</sup>, no intervalo entre ontem e hoje. A auto-afirmação triunfal de Campos é a de um sobrevivente do mal-estar do passado. Este detalhe aparentemente secundário tornar-se-á central na narrativa que, perto de quinze anos mais tarde, virá expor os vínculos que era suposto ligarem o «drama em gente». Campos, diferentemente de Reis, já escrevia versos antes de conhecer Caeiro. Como o próprio Campos afirma numa das “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro” que não foram publicadas em vida de Pessoa: «Conheci o meu mestre Caeiro mais tarde que o Reis e o Mora, que o conheceram, respectivamente, em 1912 e 1913. [...] Já tinha escripto versos – trez sonetos e dos poemas [...] Esses sonetos e estes poemas mostram o que eu sentia quando estava sem amparo.» [BNP 71A-24<sup>r</sup> a 26<sup>r</sup>; PAC, 102]. Esta informação toma especial relevo precisamente por quanto se opõe à narrativa que corresponde a Reis, o condiscípulo antitético: «Antes de conhecer Caeiro, Ricardo Reis não escrevera um unico verso e quando conheceu Caeiro tinha já vinte e cinco annos.» [*ibid.*, 101].

Em “Opiário”, Campos estava desamparado e sentia-se obrigado a cair no «ópio como numa vála» (ORPH 1º, 72), confessando não ter «personalidade alguma» (*ibid.*, 73) e estar rendido à espera de uma intervenção divina: «A minha vida mude-a Deus ou finde-a [...] Deus que acabe com isto!» (*ibid.*, 75). Na “Ode Triunfal”, o mesmo sujeito afirma-se no desejo da multiplicidade e no abandono de uma identidade unificada, suplantada pela

---

<sup>104</sup> O poema começa «Á dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da Fábrica» e nas últimas estrofes sugere uma mudança: «De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios, | Que a estas horas estão levantando ferro ou afastando-se das docas [...] | E outro Solo no novo Horizonte» (ORPH 1º, 77 e 82).

extensão no mundo sensível, instantâneo e fervente: «Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!» (*ibid.*, 89).

O crepúsculo da tradição, presente em Cesário Verde, como viu M.S. Lourenço, e definitório, para Nordau, da época à qual também ele pertencia, é levado à exasperação nestes dois poemas, no primeiro, como sinal da queda na noite insondável e definitiva, e no segundo, como reconhecimento de que a noite é ponte de transição entre o passado e novidade, mas num sentido diverso daquele pretendido por Baudelaire (*cf.* Lourenço, M.S., 626). O intervalo necessário para o reconhecimento da diferença que divide os dois dias, corresponde ao percurso relacional que o «drama em gente», desde o seu começo, pretendia desenhar. O triunfalismo de Campos na “Ode” consiste precisamente na vantagem consciente de contemplar o mundo exterior e de capturar dele impressões no frenético, mas cuidadosamente architectado, acto da escrita. Esta relação ver-se-á ainda confirmada pelo poema “Ode Marítima” (ORPH 2º, 132-152), cuja referência temporal inaugural é precisamente a da chegada da manhã: «Sózinho, no cais deserto, a esta manhã de verão» ouvindo os «silêncios rumorosos nas antemanhãs» (*ibid.*, 131-133). Os dois poemas de Campos do primeiro número de *Orpheu* são, então, poemas de duas noites diferentes. Em “Opiário”, a noite é estagnada e infundável, consecutiva do crepúsculo apocalíptico de Nordau, é um poema sobre a impossibilidade da escrita. Na “Ode Triunfal”, a noite é a apreensão de um fluxo que rapidamente se precipita face à aparição de um novo dia, que será presenciado a partir do cais na “Ode Marítima”, no segundo número de *Orpheu*.

Pessoa planeou cuidadosamente a aparição de Álvaro de Campos em *Orpheu*, e esta publicação marcaria o princípio estruturante da sua obra futura, ou, pelo menos, daquela parte à qual posteriormente chamaria o «drama em gente» (PRES nº 17, 10). A encenação de um homem que superava dentro de si a influência da tradição da qual era produto, e encontrava-se a si mesmo após este afastamento, é o dispositivo narrativo com o qual Pessoa quer combater a influência exercida pela tradição crepuscular que marcara o fim do século XIX, em França e Inglaterra, manifestada também em Portugal. Ao mesmo tempo, a apresentação de Campos fazia tema da consciência daquilo que ocorria durante o processo, mediante a encenação do fabrico de um novo tipo de poema cujo sentido certo estava necessariamente vinculado a um outro poema.<sup>105</sup> Isto foi, pois, o que Pessoa quis dar

---

<sup>105</sup> Em relação a um ponto semelhante, Teresa Rita Lopes enfatizou a ideia de uma simultaneidade na existência das pessoas que Campos teria sido: «Também Campos, à semelhança do seu criador Pessoa, foi, ao mesmo tempo, várias pessoas: três, principalmente, como ele: o poeta decadente [...] o poeta Sensacionistas que se manifesta ao conhecer Caeiro [...] e finalmente, “o poeta da tarde e da noite” [...] o avesso nocturno do Campos gesticulante, exuberante e ávido de mundo» (PPC I, 261). Ainda que as diferenças entre os vários



a entender ao seu amigo Côrtes-Rodriguez numa carta de 4 de Março de 1915, aquando da publicação do primeiro *Orpheu*:

Na lista da colaboração da revista, depois dos Frisos do Almada Negreiros vão duas poesias do meu filho Álvaro de Campos – o homem da ode de cuja terminação (descritiva da Noite) você tanto gostava. Uma das poesias é aquela “Ode Triunfal” (o canto das máquinas e da civilização moderna) que v. já conhece. A outra é uma poesia anterior (que é posterior) do mesmo cavalheiro. Depois, quando seguir para aí a revista, lhe falarei deste assunto mais detalhadamente.

(COR I, 156)

Esta mesma narrativa a respeito da aparição compósita de Campos, seria retomada por Pessoa anos mais tarde, na famosa carta a Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935, na qual Pessoa explica o momento de criação e a relação entre “Opiário” e a “Ode Triunfal”:

Quando foi da publicação de *Orpheu*, foi preciso, à ultima hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Suggeri então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema «antigo» do Álvaro de Campos — um poema de como o Alvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter cahido sob a sua influencia. E assim fiz o “Opiário”, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro. Foi dos poemas que tenho escripto, o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver. Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Alvaro em botão...

[CP, 256]

Em nenhum dos casos Pessoa parece minimamente interessado em ocultar a natureza fictícia que existe na cronologia que liga o “Opiário” à “Ode Tirunfal”. Em ambos os casos esta informação é denunciada porque é no anacronismo intencional que se encontra o verdadeiro significado dos poemas. A ideia de um Campos «em botão» é coerente com a noção de influência que Sá-Carneiro descrevia na sua carta de resposta à crítica do “Bailado”, na qual defendia a necessidade de existir «*alguma coisa*» prévia que permitisse qualquer influência (cf. Sá-Carneiro, 69), pretendendo assim proteger a sua responsabilidade como agente que fazia poemas em nome próprio. Em conformidade, a influência que propiciou o surgimento do *verdadeiro* Campos, exercida por Alberto Caeiro – personagem até aqui fantasmagórica e que será tratada detalhadamente no terceiro capítulo (cf. 3.1) –, é precisamente a mesma que Sá-Carneiro apercebia aquando da leitura os

---

Campos que Pessoa apresentou sejam constitutivas de quem Campos é, estes outros Campos não são todos equivalentes. Pelo contrário, alguns são intensificadores de outros, e este processo de relação é que é o fundamental da configuração da personagem-autor que Campos visa ser. Os poemas do Campos “antes de acordar” só têm valor na medida em que existe um Campos acordado. E embora se pretendam definidas em si mesmas, as partes adquirem sentido pela sua relação progressiva. Apesar de Pessoa vir a insistir anos mais tarde, na ideia de que “não evoluía, mas viajava” nem todos os destinos dessa viagem eram do mesmo tipo.

excertos de odes que lhe foram enviados e que lhe pareceram «pouco paulicos» e «pouco Fernando Pessoa» (Sá-Carneiro, 120).

Que a passagem do Campos de “Opiário” para o Campos da “Ode Triunfal” constitui uma conversão, pode entender-se a partir de uma noção desse substantivo associado aos propósitos do crítico-artista de Wilde, que tem por único objectivo realizar dentro de si uma transformação – “becoming” (cf. *Complete Works*, 1139). Esta ideia não era original de Wilde e continha uma referência ainda mais explícita que elucida um forte vínculo com a discussão sobre educação que subjaz à correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa. Walter Pater citou, em *The Renaissance*, uma afirmação de Goethe em relação a Winckelmann que aclara os termos da reflexão sobre educação que o aparecimento de Campos repete: «“One learns nothing of him” [Goethe] says to Eckermann “but one becomes something.» (Pater CFP 8-425, 194). Para Campos, Caeiro será um novo Winckelmann de quem não se aprende nada mas cujo contacto transforma, e é sobre este ponto que os textos em prosa de Campos acerca de Caeiro serão desenvolvidos nos anos posteriores (cf. 3.2).

A conversão é, então, uma recapitulação de elementos que Pessoa descrevera nos seus textos sobre “Wilde”, “educação” e “teoria aristocrática”, e é também uma afirmação da própria identidade, nos termos que Campos torna explícitos numa carta ao *Diário de Notícias*, escrita em Junho de 1915:

A minha *Ode Triunphal*, no Iº numero do “Orpheu”, é a unica coisa que se approxima do futurismo. Mas approxima-se pelo assumpto que me inspirou, não pela realisação – e em arte a forma de realisar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas. | Eu, de resto, nem sou interseccionista (ou paulico) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas commigo e com as minhas sensações.

[BNP 21-122r e 123r; PAC, 250-251]

Esta carta constitui a primeira marca do futuro estatuto de «poeta sensacionista» com que Campos assina a carta, e que, como se verá (cf. 2.1 e 2.2), se tornará o termo de maior projecção no tempo e no planeamento editorial da obra de Pessoa, com um protagonismo que o interseccionismo e o Paulismo perderam progressivamente.

Finalmente, nos projectos de Pessoa para a publicação das obras escritas por Campos, existe um plano de publicação que organiza sob o título «Poemas antes de Caeiro» [BNP 180] a pretendida produção deste autor, antes da sua conversão em si próprio. Ou ainda, como é dito num outro plano, o conjunto que designa os poemas de Campos «antes de acordar» (PAC, 305), num projecto datável de aproximadamente 1932. Estas expressões acerca do *bildungsroman* que Campos é, enfatizam a importância que Pessoa quis dar à

transformação de Campos e à invenção do processo de fabrico da personagem que deveria ser publicada conjuntamente com a parte da obra que corresponde *verdadeiramente* a Campos, acordado por Caeiro. Que o processo é mais uma invenção do que um relato histórico torna-se evidente numa época posterior, em que Pessoa pretendeu fazer encaixar todas as peças (*cf.* 3.2).

Ainda em relação à elaboração de uma descrição consciente do processo de fabrico, é curioso observar uma expressão isolada que aparece num breve apontamento pessoano tardio sobre a obra de James Joyce. Pessoa escreve:

A arte de James Joyce como a de Mallarmé, é a arte fixada no processo de fabrico, no caminho. A mesma sensualidade de *Ulysses* é um symptoma de intermedio. É o delírio onírico, dos psychiatras, exposto como fim.

[BNP 14<sup>a</sup>-70<sup>a</sup>; GL, 444]

Imediatamente depois desta nota manuscrita aparece um traço divisório e ainda uma linha de título: «*Uma literatura de antemanhã*». Embora pouco se saiba do conhecimento que Pessoa chegou a ter da obra de Joyce, para além do facto de Pessoa ser leitor do *The Atheneum*, jornal onde saíram várias colaborações do irlandês, e de ter permanecido na sua biblioteca um exemplar do *Ulysses* impresso em 1932 (CFP 8-284), é claro que algo do que Pessoa encontrou neste autor o fez lembrar Mallarmé e, por esta via, também a controvérsia com um pensamento psicologista do tipo de Nordau. Neste sentido, o que se apresenta como a descrição de uma arte fixada no processo de fabrico, apelidada de uma «literatura de antemanhã», é também aplicável a Campos acordado no encontro com Caeiro, na madrugada de um novo dia que, começado na noite da tradição, representa o ponto de ruptura com os velhos caminhos.

## 2. Walter Pater e o ideal helénico em Portugal

*[Pater] is to be interpreted not merely by his antecedents,  
by the influence upon him of those who preceded him,  
but by his successors, by the temper, the intellectual alliances,  
of those who directly or indirectly have been sympathetic with him.*  
Harold Bloom



Um indício de leitura da obra de Walter Horace Pater (1839-1894), no espólio de Fernando Pessoa, será o plano de uma projectada «Anthologia» [BNP 48-4<sup>r</sup>], no qual aparece a indicação: «Walter Pater: Epilogo da “Renascença”» a seguir aos «Poemas em Prosa» e o «De Profundis» de Oscar Wilde, entre outros títulos reunidos aí como projectos de tradução e de publicação a serem desenvolvidos numa data possivelmente próxima de 1913.<sup>106</sup> Não obstante, a existência de um documento que refere um projecto juvenil de obra dramática intitulado «*Marino, the Epicure*», datável de entre 1903 e 1904, atribuído a David Merrick [BNP 153-8<sup>v</sup>; CAD, 111], poderia sugerir um conhecimento por parte do jovem Pessoa, ainda estudante em Durban, da obra pateriana *Marius the Epicurian: his Sensations and Ideas*. O projecto de peça, para além de ter um título notoriamente semelhante ao do romance pateriano, apresenta coincidências temáticas que desde muito cedo interessaram Pessoa.<sup>107</sup>

Porém, manifesta-se significativo para uma contextualização mais concreta da leitura que Pessoa fez de Pater que o único livro pateriano que permaneceu, até hoje, na biblioteca particular seja precisamente *The Renaissance* (CFP 8-425), e que este exemplar apresente a assinatura «Fernando Pessoa», sem acento circunflexo, o qual sugere uma data de aquisição posterior a Setembro de 1916 (cf. COR I, 220) – coerente, ainda, com a data de impressão no exemplar em 1915. Ainda a respeito de indícios de leitura neste período mais tardio, existe no espólio uma nota redigida por Pessoa, num caderno utilizado entre

---

<sup>106</sup> Esta lista foi redigida no mesmo suporte material utilizado para o, aqui já citado diário de Fevereiro – Março de 1913. Entre os títulos da lista da «Anthologia» aparece Camilo Pessanha. A este respeito note-se que a 18 de Março de 1913 Pessoa escreveu uma carta ao seu amigo Garcia Pulido, em que refere o seu recente conhecimento de uns poemas inéditos de Pessanha que está interessado em publicar (cf. COR I, 88-89). Não obstante a intenção de publicar Pessanha manteve-se como parte dos planos do *Orpheu* 3 até 1916 (cf. SEN, 79). Outros nomes referidos na lista são Amiel, Wordsworth, Shakespeare, Coleridge, Soares dos Passos, José Anastácio da Cunha e Omar Khayyam.

<sup>107</sup> No envelope [BNP 11<sup>10</sup>MA] encontram-se vários trechos, muito inacabados, que pertenceriam à peça, ou peças, que só por uma vez apresenta o subtítulo «The Epicure», mais recorrentemente designada por «Marino, a tragedy». Por algumas descrições do «plot» da peça [cf. BNP 11<sup>10</sup>MA-47], percebe-se que a personagem principal estabeleceria diálogos argumentativos com outras personagens masculinas – Vincezo, Antonio e Terentio –, acerca do prazer e a procura da felicidade. Marino mantém relações com mulheres, das quais a sua esposa finalmente se apercebe e isto constitui o nó da trama. O traço que assemelha esta narrativa à do romance de Pater, para além de ambas serem uma reflexão sobre certas concepções de epicurismo, seria fundamentalmente a aparição da doença nas personagens e a reflexão associada à fragilidade da vida, que em *Marius the Epicurean* fora detalhadamente tratada em torno da relação entre Marius e Flavian. O pensamento epicurista como tema aparece, numa data próxima, noutras manifestações criativas como por exemplo num poema atribuído a Charles Robert Anon intitulado «*The Death of the Titan. Epicurean*» [BNP 153-33<sup>r</sup>; CAD, 128]. «*Marino*» teve uma presença marcante na vida de Pessoa, com diferentes fases de desenvolvimento durante a década de 1900, e ainda alguns anos mais à frente. Agradeço a referência e ajuda de Richard Zenith a este respeito, que me sugeriu a possibilidade de a peça pessoana estar relacionada com a obra de Pater e me forneceu detalhes a respeito da sua trama.

1914 e 1916<sup>108</sup>, que refere a obra de Pater em termos abrangentes e que inclui uma categorização hierárquica desta mesma obra:

W. H. Pater.  
Chief { Studies in the History of the Renaissance  
          { Imaginary Portraits  
          { ~~Marius~~ Appreciations  
          { Marius the Epicurean

[BNP 144D2-99r]

Não é certo se este apontamento corresponde a uma lista de leituras por fazer – mais uma na ordem das *wish lists* pessoais –, cuja hierarquia teria sido sugerida por uma outra fonte que poderia facilitar a escolha das partes por ler, ou se esta hierarquia é produto de uma classificação elaborada pelo próprio Pessoa após a leitura dos títulos em causa, sendo, nesse caso, a hesitação na ordem um indício de autonomia reflectida. É problemático neste documento o facto de Pessoa apontar a referência: «Studies in the History of the Renaissance», que fora o título da obra somente na sua primeira edição, em 1873. A partir da segunda edição do livro emblemático de Pater, o título: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, presente no exemplar pessoano e usado em todas as demais referências nos textos de Pessoa, definiu-se (*cf.* Brake, 29-30). Mas, apesar destas informações imprecisas, este apontamento ajuda a considerar os anos de 1914 e 1916 como marco para o enquadramento de um período em que Pessoa teria desenvolvido um contacto directo e atencioso com uma parte considerável da obra de Pater, embora o nome do professor de Oxford, o mestre de Wilde, lhe fosse familiar possivelmente desde os tempos de Durban.

O enquadramento temporal da leitura que Pessoa fez de Pater resultará importante no momento de considerar o possível contraste entre um Pater mais emparentado com Oscar Wilde, o seu aluno mais célebre – e autor que, como foi defendido no capítulo anterior, esteve envolvido, directamente e por oposição, no processo de concepção do projecto artístico pessoano inaugurado no *Orpheu*; e um outro Pater, compreendido nos seus próprios termos, cada vez mais diferenciado de Wilde, como aparece em textos pessoanos datáveis de perto da década de 1920. A leitura de boa parte da obra de Wilde, realizada por Pessoa antes de 1914 (*cf.* 1.2), teria, como consequência colateral, o contacto mediado com muitas das ideias centrais do pensamento pateriano e, pela mesma via, com o desenvolvimento da reflexão sobre “a crítica” (*criticism*), que atravessa e emparenta

---

<sup>108</sup> Sobre a datação do caderno BNP 144D2 vejam-se as informações disponibilizadas pela Biblioteca Nacional de Portugal, junto da disponibilização do material: <http://purl.pt/1000/1/>

directamente as obras de Matthew Arnold, Walter Pater e do próprio Wilde. Pessoa não ignoraria, ao ler pela primeira vez, *The Renaissance* que este livro foi descrito por Wilde num modo semelhante a como descrevera o livro que mudou a vida de Dorian Gray: «[...] Pater's *Renaissance* – that book which has had such a strange influence over my life [...]» (CFP 8-583, 45). Pessoa teria lido esta frase no exemplar que possuía do *De Profundis* de Wilde. Seria precisamente esta forte relação entre Wilde e os seus precursores que marcaria o modo como Pessoa viria a reunir os três autores, num uso sistemático da referência aos seus nomes que aparece, em repetidas ocasiões, associado ao que aqui será estudado como um segundo acto do «drama em gente», dedicado, principalmente, à hiper-reflectida preparação do lançamento público de Alberto Caeiro como «o maior poeta moderno.» [BNP 21-80<sup>r</sup>; RR, 56].

Neste sentido, Pessoa pretendia realizar durante um período marcado pela impossibilidade da publicação do terceiro *Orpheu* e pela, não o suficientemente triunfal, publicação dos cinco números da *Athena*, a segunda parte do que tinha estipulado num texto teórico acerca do drama, como um todo organicamente concebido, dividido em três partes. Nesse texto, era dito que, uma vez concebidos os caracteres que conformam um drama pelo “instinto psicológico”, este mesmo instinto devia passara a dar-lhes forma: «descobrimo uns por meio dos outros» [BNP 18<sup>1</sup>-72<sup>r</sup>; PET, 96], para que o “instinto dramático” que «inventa ou renova a fabula e a dispõe no seu seguimento» pudesse manifestar-se. Deste ambicioso projecto dramático houve em vida de Pessoa uma realização modesta na revista *Athena*, que forneceu um primeiro palco onde o teatro dos outros nomes que habitavam a sua obra adquiriu a sua expressão pública mais completa enquanto Pessoa esteve vivo.





## 2.1 Uma leitura e um projecto próprio

*Just there lies the validity of the method – in a dialogue,  
an endless dialogue with one self.*  
W. H. Pater

Uma vez que as referências directas a Pater começam a ter um notável protagonismo na escrita pessoana após 1915, e com relevância tendencialmente *in crescendo* até a primeira metade dos anos vinte, resulta prudente conformar-se com a hipótese de que a leitura de Pater que originara respostas e continuações na escrita pessoana, concretamente representada pelo que ficou registado no exemplar pessoano de *The Renaissance*, muito sublinhado e com várias intervenções, teria acontecido após Setembro de 1916 – sem que isto implique que não houve outras anteriores. Esta leitura de Pater ficará, então, próxima a um momento particularmente fecundo da escrita pessoana subsequente à publicação dos dois números da revista *Orphen*. O vínculo entre ler Pater e esboçar um projecto literário próprio foi explicitado por Pessoa num texto redigido num caderno utilizado entre 1915 e 1916 (*cf.* SEN, 571-579). Num apontamento nesse caderno, que recompila uma leitura pateriana de Hegel contida no capítulo de *The Renaissance* acerca do classicista alemão Johann Winckelmann (1717-1768), e que, a seguir, refere o capítulo do mesmo livro dedicado a Leonardo da Vinci – do qual Pessoa traduziria e publicaria um trecho na *Athena* –, ficam claros os termos desta relação produtiva:

A descripção de uma estatua, feita em linguagem bella, é absolutamente essa estatua, com toda a sua belleza plastica *mais* o movimento, o *rhythmo* vivo, o *som* correspondente ao *rhythmo*, na pedra parada e morta, das suas linhas. | Todos os assumptos são bons – tanto os modernos como os antigos, os naturaes como os artificiaes, os do exterior como os da alma. | A literatura antiga é por vezes bella, mas sempre insufficiente. É, sobretudo, sempre antiga. | Dar á literatura o seu papel de arte unica e absoluta, fazendo-a ter: *architectura* na perfeita e bella estructura e construcção do *todo* da obra literaria e no arranjo constructivo das partes e das partes para com o todo; *esculptura* no perfeito recorte dos periodos e das idéas dadas; *pintura* na energia-côr com que as suggestões são insinuadas; *musica* no *rhythmo* das phrases componentes da obra, no *rhythmo* dos versos ou da prosa em que está escripta; *metaphysica* nas idéas – todas ellas cheias, inevitavelmente, porque são idéas, de theorias das cousas que a obra tem.

[BNP 144C-12; SEN, 282]

Fica aqui exposta uma compreensão geral do que Pessoa antevê como o seu verdadeiro projecto literário em termos abrangentes, e, sobretudo, como a essência de dito projecto seria a de conter o diverso, cuidadosa e sistematicamente concebido como diverso.

Num parágrafo redigido numa folha contínua à de este apontamento, Pessoa explicita o nome que provocou a sua reflexão: «Quando Walter Pater descreve a Gioconda vê n'ella cousas que lá não estão.» [BNP 144C-13v; SEN 282]. Pater, descrito aqui como um crítico wildiano que vê o objecto como este “em realidade não é”, introduz-se na obra de Pessoa como personagem icónica da integração das artes que o próprio Pessoa pretende desenvolver: «Mas a sua decrição é mais bela do que a Gioconda porque é *Gioconda* + *musica* (rhythmo da prosa) + *idéas* (as contidas nas palavras da descrição) [...]» (*ibid.*). Com Pater como referente, Pessoa vê claramente os seus objectivos próprios.

A importância da leitura de Pater para a obra de Fernando Pessoa tem sido estudada em momentos excepcionais da crítica pessoana. Disto são exemplo dois estudos pioneiros. O primeiro, cronologicamente, constitui uma sintética exposição de filões argumentativos que em 1968 se manifestavam como novos caminhos para o estudo da obra pessoana frente à crescente quantidade de material inédito a ser publicado por Jacinto Prado Coelho e Georg Rudolph Lind, principalmente no volume intitulado *Páginas Íntimas e de Autointerpretação* (PI). A autora deste artigo dedicado à influência de Pater sobre Pessoa, Orietta del Bene, enfrentou com notável intuição um problema semelhante àquele que tem dificultado algumas aproximações críticas mais recentes às relações entre Pessoa e Oscar Wilde (*cf.* 1.1). Isto é, o problema de equacionar afirmações explicitamente negativas em textos que viriam a ser constitutivos da obra, com a elaboração e desenvolvimento de temas e processos criativos que revelam a recuperação de elementos das obras desses mesmos precursores, os quais o autor rejeita ou desvirtua em frases que são facilmente citáveis fora de contexto. Deve lembrar-se que nas *Páginas Íntimas* editaram-se pela primeira vez, em 1966, alguns dos trechos preparatórios, quase invariavelmente inconclusos, do que Pessoa projectou como a apresentação pública do seu projecto literário, e que ditos textos, considerados isoladamente, acabaram por dirigir um primeiro olhar dos leitores acerca da recepção crítica de múltiplos autores neles referidos, de um modo parcializado, muitas vezes na ignorância de outros materiais pertinentes que só foram impressos em edições posteriores como *Escritos sobre Génio e Loucura* (GL), em 2006, *Sensacionismo e outros Ismos* (SEN), em 2010 ou *Teoria da Heteronímia* (TH) em 2012.

Um parágrafo de entre os trechos publicados em 1966 resultou exemplo paradigmático, pela sua calculada contundência, da ferocidade com que Pessoa descartaria uma certa tradição na qual a sua própria obra, ou pelo menos uma parte importante dela, poderia ver-se inserida:

[N]unca houve, adentro da civilização christan, tentativa alguma que de pagan mereça o nome, embora varias tenha havido com sobradas pretensões nesse respeito. [...] Enumerar todo o lixo christão com pretensões pagans dos Matthew Arnolds, dos Oscar Wildes e dos Walter Paters do baixo-christismo, seria enfadonho e desolador.

[BNP 21-10v; PI, 234]

A resposta de del Bene a esta soberba caracterização dos antecedentes, por parte de Pessoa, é clara e provocadora: deve desconfiar-se da veemência das afirmações presentes nos textos pessoanos (*ibid.*, 296).<sup>109</sup> Esta desconfiança, se não for mal-entendida, resulta na apreciação do elemento performativo da linguagem utilizada nestes textos que, em muitos casos, serve como dispositivo de diferenciação entre opiniões radicais e intencionalmente diversas que existem unicamente no marco desses textos em particular. Uma consideração deste tipo valoriza o facto de o trecho aqui citado levar como traço definatório e auto-descritivo a assinatura «Ricardo Reis». Esta assinatura reclama uma reflexão decantada à respeito da fortaleza expositiva que Pessoa pensou ser preferível, ou necessário, caracterizar como alheia ao seu nome próprio.

A leitura de del Bene torna imperativa a necessidade da contextualização e reconstrução, a partir dos elementos disponíveis, dos momentos de escrita da obra pessoana. O crítico devera pretender uma compreensão panorâmica da função que algumas partes da obra visariam cumprir num projecto literário maior ao qual as partes pertencem, ou que pela projecção de dito conjunto abrangente estas mesmas se definem como partes. Sob esta presunção, cada uma das *partes* constitutivas da obra teria sido moldada tendo em vista o contorno particular por meio do qual estas encaixariam noutras *partes* possíveis. No caso da obra pessoana, o processo de ensemble definitivo não chegou nunca a ser realizado, embora não tenham faltado tentativas a este respeito (*cf.* 3). Precisamente a condição da obra ser incompleta e a sua totalidade ser recorrentemente adiada, exige do

---

<sup>109</sup> O artigo de del Bene concentra-se em apontar para apartados da obra de Pater nos quais seria possível identificar a origem anglo-saxónica de um suposto anticristianismo que teria sido semeado em Pessoa pela sua educação em Durban e que estaria na base do programa “Neopagão” qua a sua obra assumiu. Del Bene sublinha a presença de Pater nas afirmações de Pessoa no ensaio «*Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal*», A qual regressarei mais adiante, identificando no texto pessoanos trechos do livro *The Renaissance* (*ibid.*, 300-302). A autora apresenta-se convencida de que Pater seria para Pessoa uma influência importante desde os tempos de Durban, e usa esta convicção para matizar uma afirmação de Jacinto do Prado Coelho acerca da possibilidade de que o anticristianismo de Pessoa tivesse que ver com uma resposta polémica a figura de Pascoaes como «protagonista de uma “Igreja Lusitana” dentro da Renascença Portuguesa [...]» (PI, XVII). Como já foi aqui referido, Pater, ainda que fosse possivelmente conhecido por Pessoa em Durban teria uma presença mais concreta nas leituras pessoanas entre 1915 e 1920, isto é, num tempo em que a distância artística entre Pessoa e Pascoaes se manifestava de modo mais notório, como será visto na terceira secção deste capítulo (*cf.* 2.3). Nesta conjunção Pater poderá ser visto como um ponto de verificação de uma intuição de Prado Coelho sobre Pascoaes e da intuição de del Bene sobre a recepção pessoana de uma tradição inglesa.

leitor e do crítico a reiterada suspeita quando vão ao encontro de qualquer afirmação veemente que a obra apresente, e obriga-os a ter especial cuidado quando lerem os textos isoladamente.<sup>110</sup>

Num outro momento da crítica pessoana, trinta anos após o artigo de del Bene mas ainda coerente com a sua intuição fundamental, António M. Feijó redigiu um ensaio intitulado *Fernando Pessoa's Mothering of the Avant-Garde* (1999), no qual uma leitura detalhada do capítulo do livro *The Renaissance* de Pater dedicado a Johann Winckelmann é aproximada à compreensão dos heterónimos como uma “religião doméstica”, composta por ideais poéticos diferenciados que, respondendo a nomes próprios significativamente atribuídos, encapsulam o sentido das obras poéticas que assinam (*cf.* Feijó 1999A).<sup>111</sup> Desde esta perspectiva, cada um dos poetas que Pessoa criou, e em particular Alberto Caeiro – erguido como centro estruturante do grupo de autores-personagens –, constituiria uma estabilização, numa forma poética diferenciada e auto-referencial libertada da profundidade introspectiva, da autoconsciência do sujeito autor. A proliferação escrita de entes fabricados de “consciência-outra” permitiria a Pessoa, segundo Feijó, uma domesticação do pungente problema da “consciência de si”, herdado na sua forma mais exaltada do romantismo Inglês, passando a tratá-lo como tema sobre o qual se escreve literatura e não como elemento descritivo do sujeito do qual dita literatura provém. A difícil “questão da consciência” do sujeito autor tornava-se assim em matéria de trabalho e não reflexão sinuosa sobre a condição de ser autor:

[...] if self-consciousness is the topic of a given heteronym, the irreconcilable nature of such a structure may remain unbridged and keep its virulence, but, since it is now conveyed through an utterance not of Pessoa himself but of that heteronym's undivided, fully reflective psyche, it has been demoted to a second-order topic. As a second-order topic, it ought to be read as within quotation marks, self-consciousness being construed in the process as a

---

<sup>110</sup> Após ter conhecimento do artigo de del Bene, George Lind, como editor das *Páginas Íntimas*, considerou oportuna uma consideração: «parece-nos lícito afirmar que Pessoa polemiza tanto mais apaixonadamente contra certos autores, quanto maior o número de ideias que lhes deve.» (Lind, 115).

<sup>111</sup> A forma e o conteúdo dos poemas-pessoas que Pessoa categorizou tardiamente sob o nome de heterónimos, pretenderiam ser equacionadas harmonicamente, segundo Feijó, seguindo, no processo, um ideal clássico escultórico descrito por Hegel e recuperado por Pater. Os heterónimos seriam uma forma prática de um ideal estético helenizante difundido pela Europa entre o fim do século XVIII e o século XIX. Feijó viu neste objectivo, e na sua genealogia, uma descrição oportuna da razão de ser dos heterónimos: «Pessoa's company of poets is thus the intended, willful undoing of self-consciousness. This intended result is attained to the extent that the heteronyms' wholeness is their meaning, and this meaning is absorbed in their proper names (which, if written in this context, within quotation marks, place me in the extraordinary position of being able to inscribe presently the actual meaning of a poet [...] the heteronyms themselves are but the ejection of intact formal wholes. [...] The heteronyms are domestic religion, then: they have a fully externalized, devotional role. As to the model of their making, they spring fully armed from Hegel's description of sculpture in the *Lectures on Aesthetics*, as glossed in Walter Pater's essay on Winckelmann.» (Feijó 1999A).

semantic given, not as a transcendental form determining the utterer's subjectivity.

(Feijó 1999A)<sup>112</sup>

A relação entre este argumento, explicitado excepcionalmente por Feijó, e um texto pessoano de 1907, intitulado «*Feigning*» [BNP 134-26<sup>f</sup>; GL, 107], escrito após uma leitura de Max Nordau (cf. 1.1), resulta explícita e provocadora. Em «*Feigning*», um certo autor diz poder escrever “fingidamente” de um certo modo para causar um determinado efeito num crítico à Nordau; mas, ao mesmo tempo que o tal autor se acha praticante de uma estratégia de controlo de traços mórbidos da escrita finissecular, o mesmo autor contempla a possibilidade de ser vítima de uma igualmente mórbida síndrome de auto-mistificação continuada. O receio resulta na evidenciação do modo como um excesso de autoconsciência se apresentaria ameaçador: «Can I not [...] pretend madness and write trash, being /yet/ a normal man?» [BNP 134-26<sup>f</sup>; GL, 107]. Seguindo o argumento de Feijó, será da resolução escrita desta tensão cativante do sujeito e da evasão da paralisia que a dúvida reflectida poderá causar que dependerá muito da futura produção literária pessoana.

A leitura apresentada por Feijó possibilita a compreensão do conjunto de criações autorais de Pessoa como um sistema intencionalmente arquitectado, embora não concluído, à volta de um projecto de superação individual de uma tradição constituída por notáveis precursores. Uma possível aproximação interpretativa que daria continuidade a esta visão sistémica da obra deverá, então, partir do princípio de que Pessoa referiu precisamente aqueles nomes de autores que introduziu nos seus textos porque pretendia saber em que medida o seu projecto artístico poderia depender da relação contrastante com ditos autores, desenvolvida nos termos por si estabelecidos. Este pressuposto torna-se necessário para explicar o facto de que os mesmos autores, fortemente criticados em alguns textos, sejam presença recorrente nos planos de tradução pessoanos de obras a serem apresentadas ao público português, como foi o caso de Oscar Wilde (cf. 1.2) e, de um modo semelhante, embora mais bem-sucedido porque efectivamente levado à imprensa, o foi também o de Walter Pater.

O nome Walter Pater, individualmente ou acompanhado pelos nomes de Wilde e de Matthew Arnold, aparece em momentos cruciais da obra de Pessoa como sinal de

---

<sup>112</sup> Uma ideia semelhante é arguida por Lind, citando Hugo Friederich: «[...] [a] necessidade de uma arte impessoal está em relação estreita com a posição anti-romântica de Pessoa; na literatura francesa da época, podemos verificar tendências semelhantes. Hugo Friederich caracteriza-as com uma frase que também se aplica ao heterónimo Alberto Caeiro e ao seu fenomenalismo: “O poeta da *impersonnalité* salva-se porque em vez de viver o seu objecto, passa a observa-lo”» (Lind, 97; cf. 3.1).

confrontação com uma tradição a partir da qual o autor quer fazer brilhar a originalidade do seu próprio projecto artístico. O parágrafo anteriormente citado, em que Wilde, Pater e Arnold são apelidados de «lixo christão» [BNP 21-10<sup>v</sup>; PI, 234], redigido como parte de um prefácio de Ricardo Reis aos poemas do mestre Alberto Caeiro, visa a configuração de pelo menos duas identidades independentes, concebidas, precisamente, pela oposição. Dito texto, foi pensado tanto para servir como explicação das afirmações aí contidas sobre Caeiro, como para personalizar aquilo que Ricardo Reis, nele, diz sobre si próprio ao falar de um certo modo sobre Caeiro. Este processo definitório de duas vias, típico por demais da encenação dramática e do que Pessoa chamou “descobrir os caracteres uns por meio de outros” [cf. BNP 18<sup>1</sup>-72; PET, 96], poderá ser melhor compreendido examinando as formas que as afirmações acerca dos mesmos autores adquirem em diferentes momentos, ou em diversas versões da escrita de um mesmo texto. Reis ensaia maneiras distintas de referir Pater, Arnold e Wilde nos seus textos, e os matizes e as escolhas na modulação das afirmações são eloquentes sobre os objectivos que os textos prefiguram dentro do vasto plano de lançamento do projecto artístico pessoano ante o público do seu tempo.

## Entre *Orpheu* e o que estava por vir

O corpus de documentos legado ao espólio correspondente de maneira nuclear aos anos entre 1915 e 1917, e que apresenta os planos de publicação da obra e a definição dos objectivos artísticos de Pessoa após o lançamento de *Orpheu 1*, é de uma extensão extraordinária. Esta prolixidade escrita tem nutrido, até hoje, numerosas edições, parcial ou completamente dedicadas aos vários eixos temáticos que até agora pretenderam subdividir e organizar dito período.<sup>113</sup> Fala-se aqui de um número esmagador de documentos, e isto sem considerar que na sua grande maioria muitos dos trechos são peças de conjuntos maiores que podem ser reconstruídos sob diversos critérios com resultados diferentes e que, por isso, só virtualmente se aproximariam das unidades completas que Pessoa projectou mas não concretizou. Frente a esta proliferação de textos, algumas escolhas manifestam-se necessárias na procura de uma bússola de navegação através do oceano documental. Uma orientação possível aproveita-se da recolha e comparação contígua de documentos com objectivos semelhantes e que apresentem, por exemplo, um mesmo critério de comparação estabelecido por Pessoa entre a sua obra e uma tradição literária precedente. Este critério pretende apontar para um elemento inserido nos textos como dispositivo de exaltação da originalidade do projecto artístico em causa e, pela mesma via, assinala a demarcação do sistema de diferenciações que faz a obra de Pessoa multiplicar-se em atribuições autorais. É este o caminho que aqui será desenvolvido, apenas acerca das relações autorais nos textos de Pessoa, que recorrentemente apresentam Pater como um protagonista, seja o seu papel reconhecido, ou não, explicitamente.

Para compreender o enquadramento cronológico aqui proposto, e que determina o âmbito da escolha dos textos a serem focados, é necessário notar que entre 1915 e 1917 se deu na vida de Pessoa um período de reflexão retrospectiva e de apuramento de objectivos artísticos, que faria destes anos um interlúdio preparatório no meio de acontecimentos notáveis. Por um lado, a publicação dos dois *Orpheu* alimentou as esperanças de se tornar no grande autor que desde muito cedo na sua vida acreditou ser e para o qual o escândalo conseguido à volta da revista era visto como sinal auspicioso que merecia de promoção<sup>114</sup>;

---

<sup>113</sup> Uma parte considerável desta produção foi reunida na edição *Sensacionismo e outros ismos* (SEN, 2010); boa parte do *corpus* classificado como *Obras de António Mora* pertence ao mesmo período (AM, 2002), e mais de um terço da edição da *Prosa de Ricardo Reis* (RR, 2003) faz parte também deste conjunto multiforme. Pouco tempo antes da conclusão desta dissertação foi publicado o volume *O Regresso dos Deuses*, correspondente às obras de António Mora, editadas por Manuela Parreira da Silva para a Assírio & Alvim (ORD). Sempre que foi possível confrontei esta edição com a pré-existente da Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

<sup>114</sup> Por esta mesma razão foram redigidas pela própria mão algumas críticas contra *Orpheu*, que serviriam para aquecer a polémica (cf. SEN, 46-50 e 61). Este elemento sublinha ainda a presença da vontade de *épater* que Pessoa em 1916 dizia a Côrtes Rodrigues estar decidido a abandonar por completo (cf. 1.3).



por outro, o suicídio de Sá-Carneiro, em Abril de 1916, e subsequentemente a definitiva impossibilidade de publicar o terceiro *Orpheu*, que chegou a ter provas tipográficas em 1917 (ORPH 3º), implicou a interrupção abrupta de um capítulo inaugural na vida do jovem poeta, levando-o, talvez com alguma contrariedade, a imaginar novas formas literárias, novas designações críticas e palcos impressos diferentes, que permitissem o seu projecto artístico continuar a ser público, e que não se limitasse a colaborações esporádicas em jornais e revistas alheias, como o foram *Exílio* e *Centauro*, ambas impressas em 1916.<sup>115</sup>

Pouco tempo depois do lançamento do segundo *Orpheu*, em Junho de 1915, e possivelmente como resposta negativa a uma proposta de Guilherme de Santa Rita, de associar a revista a uma determinada corrente literária que seria certamente o Futurismo da qual o “colega” se achava representante máximo em Portugal [cf. BNP 114<sup>3</sup>-39<sup>5</sup>; SEN 388-399], Pessoa contemplou a possibilidade de juntar ao *Orpheu*, num subtítulo emulador do que acompanhava *A Águia*, a designação: «Órgão do Movimento Sensacionista» [BNP 87A-5<sup>5</sup>; SEN, 83], que apareceu provisoriamente em listas de projectos e em textos que tinham o intuito de acompanhar a publicação do adiado terceiro número da revista [cf. BNP 87-35<sup>5</sup> e 87-49; SEN, 70 e 75]. Dita demarcação de associações nunca chegou a aparecer numa versão impressa nem se encontra nas provas de página que permaneceram da revista. Mas consequentemente com esta designação publicitária, Pessoa fez diversas tentativas de redacção de descrições sistemáticas dessa espécie de “escola-anti-escola”<sup>116</sup> chamada o Sensacionismo, apresentada como uma corrente literária que começava a manifestar-se em *Orpheu* e que poderia ter um futuro promissor.

Os planos irrealizados ou inacabados que esboçaram explicações da índole original do movimento sensacionista tiveram uma fase reprodutiva intensa mas pouco duradoura, cujo carácter se tornou particularmente problemático para a póstuma exegese pessoana, devido à desproporção manifesta entre o muito que sobre o assunto ficou no espólio e a pouca visibilidade que dita categoria da obra teve durante a vida pública da escrita. O momento alto da existência impressa do Sensacionismo foi o aparecimento, precisamente em Abril de 1916 – contemporaneamente à morte de Sá-Carneiro –, de um texto intitulado “O Movimento Sensacionista” na revista *Exílio*. Aí, o autor que assinava «Fernando Pessoa | Sensacionista» (cf. CEAE, 132), saudava a expansão do movimento na publicação

---

<sup>115</sup> Sobre o anacronismo, a respeito de *Orpheu*, representado por *Centauro* cf. Júdice, 155. Neste mesmo contexto deverá ser incluída a participação de Pessoa n um programa para um número prototípico da *Contemporanea* de José Pacheco, em 1915 (cf. CONT n° 0 e BNP 144X-48<sup>v</sup>).

<sup>116</sup> No mesmo texto, este aspecto aparece enunciado no seguinte parágrafo: «Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo numero de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literária ou artistica acha que a arte deve ser determinada cousa; o sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada cousa.» [BNP 20-91 a 93; SEN, 183].

de um livro de sonetos de Pedro de Menezes – pseudónimo do amigo e colaborador do *Orpheu* Alfredo Guizado (cf. Lind, 202) – e um livro de poemas de João Cabral do Nascimento.<sup>117</sup> Ambos livros, embora “imatuross”, como no texto é dito, eram apresentados como provas da força nascente do Sensacionismo em Portugal (cf. CEAE, 127-132). Completando o conjunto de sinais de vida pública do movimento, a este artigo devem somar-se duas cartas redigidas por Álvaro de Campos. A primeira, de 4 de Junho de 1915, dirigida ao director do jornal *Diário de Notícias*, explicava porque *Orpheu* não era futurista como a recepção jornalística na época se empenhava em afirmar. Uma outra carta, endereçada ao jornal *A Capital*, do dia 6 de Julho de 1915, em que Campos fazia troça do acidente sofrido pelo republicano Afonso Costa num eléctrico no dia 3 do mesmo mês – episódio que teria múltiplas consequências (Simões 1971, 594-598) –, apresentava a assinatura «Alvaro de Campos | engenheiro e poeta sensacionista» (*ibid.*, 529). Por último, poderá considerar-se como parte da modesta visibilidade do Sensacionismo a frase de apresentação d’*A Cena do Ódio*, de Almada Negreiros que o descreve como «poeta Sensacionista e Narciso do Egipto» (cf. ORPH 3º, 193)<sup>118</sup>, tardiamente publicada em 1923, embora tivesse sido escrita em 1915 e associada desde então ao Sensacionismo em planos de conteúdo do *Orpheu* 3, e ainda noutras referências.<sup>119</sup>

Coerentemente com este panorama de projectos inconclusos, de entre os muitos textos do espólio à volta do Sensacionismo poucos sobressaem pelo seu estado de acabamento. Um dos mais desenvolvidos apresenta o prometedor título «*Os Fundamentos do Sensacionismo*» [BNP 20-91 a 93; SEN, 183-184] e constitui uma introdução detalhada ao Sensacionismo com relação àquilo que na história literária europeia se tinha manifestado até então. Seguindo o método tríptico, onnipresente no estilo expositivo dos textos pessoanos, o Sensacionismo teria três fundamentos artísticos; o primeiro é exposto em termos concisos que fixam uma das temáticas centrais da obra de Pessoa: «Toda a arte é

<sup>117</sup> Apesar de aparecer aqui como uma das esperanças da expansão do Sensacionismo, a relação de Pessoa com Cabral de Nascimento, autor madeirense (cf. COR II, 380), não teve boa continuidade, como se pode inferir de uma carta de 7 de Janeiro 1925 (cf. COR II, 74), na qual Pessoa faz uma dura crítica a um livro que Nascimento lhe oferecera, e se expressa com manifesta incomodidade frente ao que interpreta como um pedido de recensão crítica na *Athena*.

<sup>118</sup> Não deixa de ser curiosa a dedicatória que Almada teria incluído no mesmo frontispício: «A Alvaro de Campos | a | dedicação intensa | de | todos os meus avatares.» (ORPH 3º, 193). As implicações das dedicatórias cruzadas entre os membros do chamado primeiro modernismo português, antes de dar fê de um ambiente de animosa camaradagem, que possivelmente existiu, sugerem a frequente instigação à qual se submetiam uns aos outros. Mais à frente serão referidos alguns exemplos de dedicatórias pessoanas e lembre-se o caso do “Opiário” já antes considerado (cf. 1.3).

<sup>119</sup> Talvez o comentário mais relevante de Pessoa sobre Almada, nesse período seja uma nota histórica do movimento à volta do *Orpheu*, redigida em inglês: «José de Almada Negreiros is the more spontaneous and rapid, but he is no less a man of genius. He is younger than the others, not only in age, but in spontaneity and effervescence. His a very distinct personality, and the wonder is how he came about it so early.» (SEN, 216). Entre os planos do *Orpheu* 3, cf. *ibid.*, 79-85.

criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo [...] Um poema é um animal, disse Aristoteles; e assim é. Um poema é um ente vivo.» (*ibid.*, 183).<sup>120</sup> Consecutivamente, o segundo fundamento sensacionista seria: «Toda a arte é expressão de qualquer phenomeno psychico. A arte, portanto, consiste na adequação, tão exacta quanto caiba na competencia artistica do autor, da expressão á cousa que quer exprimir» (*ibid.*).<sup>121</sup> Por último é formulado um “fundamento” que regressa às questões que tanto preocuparam Pessoa no período imediatamente anterior à publicação de *Orpheu*: «A arte não tem, para o artista, fim social. Tem, sim, um destino social, mas o artista nunca sabe qual elle é, porque a Natureza o occulta no labyrintho dos seus designios.» (*ibid.*). Neste último ponto, que já desde a sua formulação lembra as questões levantadas pelo tribunal sociológico que Max Nordau erigira contra os artistas finisseculares (*cf.* 1.1), Pessoa estaria a recuperar os motivos que o levaram a abandonar o Paulismo, a duvidar das intenções interseccionistas e a reflectir sobre o modo como publicaria as obras assinadas com outros nomes. Aqui, a mesma reflexão, teve uma expressão diferente ao que Pessoa disse a Côrtes Rodrigues na sua carta de Janeiro 1915, quando falava de “missões divinas” e da repulsão da ideia de fazer arte pela arte (*cf.* 1.3).

No início de 1915 a reflexão feita por Pessoa sobre a finalidade da arte tinha imposto a moderação e, até, a abolição de alguns dos seus projectos literários, principalmente daqueles que, de forma explícita, pretendiam provocar comoção no público pacato. Pessoa, declarando-se insatisfeito com tais objectivos, dizia estar à procura de fins mais nobres meses antes da publicação do primeiro *Orpheu*: «essa consciência – dizia Pessoa – que nos impossibilita de fazer arte meramente pela arte, e sem a consciência de um dever a cumprir para com nós-próprios e para com a humanidade.» (*cf.* COR I, 139). Esta reflexão era marcadamente introspectiva e auto-consciente. Porém, no texto aqui citado intitulado: «*Os Fundamentos do Sensacionismo*» [BNP 20-91 a 93; SEN, 183-184], o argumento é diferente, por ser formulado desde uma preceptiva externa ao do artista. O texto é uma preceptiva de arte desde um discurso alheio ao da autojustificação do artista, a quem compete não preocupar-se com justificações.

---

<sup>120</sup> A ênfase no elemento construtivo não pode ser esquecida, embora o estado dos papéis que sobreviveram Pessoa dificulte o seu reconhecimento. É sob este princípio que pode ser verdadeiramente compreendida a condição contingente, e não essencial, segundo a qual aquilo que ficou das intenções literárias pessoanas são “fragmentos” no sentido de partes de um todo em preparação, e não no sentido de unidades isoladas (*cf.* Feijó 2013, 8-9).

<sup>121</sup> Neste segundo “fundamento”, a adequação de expressão e estilo, apresenta-se como a janela pela qual pode antever-se a variedade formal e temática que a obra pessoana pretendia reunir e que delinearía a passagem de um traço distintivo num poema – fosse este temático ou formal – para a configuração de um carácter, uma profissão, umas feições e atributos físicos, e em geral uma forma de vida que corresponda a um estilo de escrita, projectando, assim, a um segundo nível o princípio orgânico (*cf.* 2.2).

Não surpreende, então, que um dos nomes de autores que precedem à formulação do chamado terceiro “fundamento” sensacionista seja precisamente o de Oscar Wilde, componente nas reflexões pessoais anteriores à publicação do *Orpheu* acerca do *épater finissecular*, e que serviu de contraponto paradigmático numa pretendida superação geracional, que confrontava e rejeitava o princípio esteticista associado à frase «art for art’s sake», (cf. 1.3), e que Pessoa reformulava agora desde uma preceptiva sensacionista com estas palavras:

O artista deve escrever, pintar, esculpir, sem olhar a outra coisa que ao que escreve, pinta, ou esculpe. Deve escrever sem olhar para fóra de si. Porisso a arte não deve ser, propositadamente, moral nem immoral. É tão vergonhoso fazer arte moral como fazer arte immoral. Ambas [91v] implicam que o artista desceu a preocupar-se com a gente de lá fóra. Tão inferior é, neste ponto, um sermonario catholico como um triste Wilde ou d’Annunzio, sempre com a preocupação de irritar a plateia. Irritar é um modo de agradar. Todas as creaturas que gostam de mulheres sabem isso, e eu tambem sei.

[BNP 20-91; SEN, 183]

Neste texto, redigido depois do *Orpheu* e após o que se apresentava como o escândalo auspicioso, Pessoa procura um outro sendeiro de desenvolvimento artístico que o levará a dar continuidade ao seu trabalho público, visando ainda evidenciar o seu afastamento das práticas malsãs com as que estigmatizou Wilde.<sup>122</sup>

O argumento subsequente, no mesmo texto, junta às reflexões sobre moralidade e finalidade da arte um tipo de determinismo naturalista relacionado com a aparição de um

---

<sup>122</sup>Note-se, porém, que no texto o defeito de Wilde não é necessariamente o facto de ser imoral, mas sim o de uma certa ligeireza artística, manifesta na ligação directa da sua obra com o público: «irritar é um modo de agradar». Esta descrição de Wilde como plebeu lisonjeiro das massas, variante da afiada crítica contra Wilde que William Empson e Pessoa partilham (cf. 1.2) é propositadamente antagónica do projecto de arte aristocrática que Pessoa pretendia. O autor destes “fundamentos sensacionistas” faz questão de expressar-se indirectamente sobre a homossexualidade de Wilde – e de D’Annunzio – para aclarar que não é a partir desse lugar que a sua crítica provém. A ambiguidade no texto, inserida pela ideia de que o autor também não gosta de mulheres, sem ser comprometedora, é provocadora a respeito do ponto central do texto, em contraste com o que talvez fosse o assunto mais vulgarmente escandaloso no contexto da sua publicação. Pessoa compreendia a volatilidade pública da homossexualidade no tempo de Wilde, e no seu próprio tempo, e estava disposto a instrumentalizar essa volatilidade, por exemplo com a publicação de *Antinous* em 1918 – ou ainda mais claramente, anos depois, com a publicação das *Canções* de Botto e da *Sodoma Diviniçada* de Leal (cf. 2.3). O alvo da crítica pessoal, concentra-se no aspecto “aristocrático” da questão, pressupondo que a diferenciação a respeito de Wilde deve ser percebida como estando associada ao que o autor dos “fundamentos” pretende ser sem necessidade de exibição. Sob este olhar pode também ler-se uma das críticas a *Orpheu* que Pessoa preparou, onde a chama «revista de mulheres» e aos seus colaboradores «invertidos a querer crear uma literatura social» [BNP 87-41; SEN, 61]. Num outro texto, datado por Pizarro como sendo anterior ao *Orpheu*, Pessoa fazia um peculiar comentário, evocativo de um futuro Bernardo Soares, e falava da vontade de publicar autores por interesses secundários: «Muito individuo que, se não fôr a preocupação litteraria, podia exercer competentemente, no logar de absoluto amanuense, ou empregado de scriptorio à outrance, perde-se no becco sem sahida de se publicar Oscar Wilde pela pederastia, ou de se promover a Baudelaire pela quantia incessante de blagues mais ou menos inacceptaveis.» [BNP 19-15 e 15a; GL, 442].

poeta na sociedade, mas com resultados diferentes dos que Nordau prognosticara ou desejara na sua *Dégénérescence*:

A arte tem, porém, um resultado social, mas isso é com a Natureza e não com o poeta ou o pintor. A Natureza produz determinado artista para um fim que esse proprio artista desconhece, pela simples razão que elle não é a Natureza. [...] A maneira de o artista collaborar utilmente na vida da sociedade a que pertence, é não collaborar nella. Assim lhe ordenou a Natureza que fizesse, quando o creou artista, e não politico ou commerciante.

[BNP 20-91<sup>123</sup>; SEN, 183]<sup>123</sup>

Este parágrafo foi redigido como preceptiva na terceira pessoa do labor do artista, ao qual se lhe aconselha a apatia com relação àquilo que está fora de si. O aspecto mais problemático destas afirmações continua a ser a aparição da noção de uma “missão” pré-designada embora ignota, e que sob diferentes formas, seja Natureza, deuses ou Deus, tem a consequência de justificar aprioristicamente os resultados das acções individuais. Neste aspecto o argumento aqui apresentado difere daquilo que Pessoa disse a Côrtes-Rodrigues, acerca da «missão religiosa» e o «dever patriótico» serem motivos “conscientes” e fundamentais da própria obra futura (*cf.* COR I, 139; 1.3). Apresenta-se aqui uma distinção entre artistas que sabem porque fazem aquilo que fazem, como se descreveu a si próprio ante o seu amigo, e aqueles que fazem aquilo para o qual foram criados sem precisar de justificações, isto é, os artistas que o movimento sensacionista justifica aprioristicamente com os seus “fundamentos”, e de entre os quais Fernando Pessoa é um mais do grupo, justificado como grupo e não individualmente.

Apesar de se apresentar como o apologista da apatia do artista e do isolamento criativo, Pessoa não rejeita a possibilidade, num outro contexto, de descrever a relação entre o que o poeta faz e o meio no qual o faz, numa análise que é tanto prescritiva como explicativa da sua própria obra, e em termos que talvez ele próprio identificaria como sociológicos.<sup>124</sup> Disto é exemplo um outro texto do espólio [BNP 20-100; SEN, 420-421], sem título nem assinatura mas produzido também no âmbito das explicações expositivas

---

<sup>123</sup> A relação entre o destino da obra do poeta e a Natureza inclui aqui uma referência indirecta a Caeiro como poeta avantajado, porque nele não existiria cisão com respeito à natureza «Caeiro is the only poet of nature. In a sense, he is Nature: he is Nature speaking and being vocal.» [BNP 14B-17; Pizarro e Ferrari 2011, 82]. Por este motivo, o sentido último dos seus poemas não se apresenta como misterioso ou adiado, mas como concretizado em si mesmo, o qual tão só é verdadeiro dentro da realidade da “poesia de Caeiro”, que é em última instancia a única realidade em que Caeiro existe (*cf.* Lourenço 1981, 38 e 3.1). Não é casualidade, então, que este apontamento em inglês sobre Caeiro tenha sido manuscrito na sobrecapa do livro *Oscar Wilde* de Arthur Ransome (CFP 8-460).

<sup>124</sup> Note-se que a sociologia de que Fernando Pessoa «não fala» aqui é o assunto central do texto publicado por Campos na *Athena* “O que é a Metaphysica” (*cf.* ATH 3<sup>o</sup>; 2.3).

do Sensacionismo, e que pretende uma aplicação cultural dos resultados da Grande Guerra na Europa – ainda decorrente –, que a nível literário seria causadora de uma proliferação de novas correntes, cada uma contestatária de um precedente descritível genealogicamente. O texto prognostica o nascimento de três novos tipos de “decadentismo”, juntamente com três tipos de “neo-classicismos” e três “neo-romantismos”. O terceiro tipo de cada uma das famílias é, em cada caso, sintético dos tipos precedentes:

O primeiro tipo de decadentismo será uma continuação, diferente por novas individualizações apenas, d’aquella parte do decadentismo que representa uma revolta contra as regras, uma introspecção excessiva. O segundo tipo de decadentismo será uma continuação d’aquelle tipo de decadentismo que mais se occupa em crear uma indiferença aos problemas do meio, do que em se entregar á introspecção propriamente. O primeiro partirá de Verlaine, como o segundo de Mallarmé ou dos chamados esthetas ingleses, Pater ou Wilde. O terceiro tipo de decadentismo é que trará novidades; será uma exacerbação dos dois reunidos: qualquer prenúncio d’elle surgiu, de resto, já antes da guerra, na corrente portugueza que [veio] depois a manifestar-se em ORPHEU.

[BNP 20-100; SEN, 420]

Este parágrafo pretende explicar como no *Orpheu* foi esboçada uma conjugação de duas tradições decadentes, que Pessoa e os seus colegas teriam conseguido integrar, levando-as a um grau mais elevado porque mais complexo – antecipando por isto as afirmações contidas no *Ultimatum* de Campos (cf. 2.2). O resultado sintético conjugaria a introspecção e a indiferença a respeito do meio pré-existente. Numa primeira parte da interpretação, o procedimento aqui descrito estaria em sintonia com aquilo que Sá-Carneiro descreveu em 1913 como a vontade de criar «um simbolismo às avezas» (Sá-Carneiro, 83), corrente evocada paradigmaticamente pelos nomes de Verlaine e Mallarmé. Por outro lado, o “novo decadentismo” seria também uma exacerbação daquele “desprezo” pela vida que Nordau acusou em Wilde (cf. 1.1), e que neste texto vem caracterizar também Walter Pater, o mestre de Wilde ignorado por Nordau.

A respeito de Pater, manifesta-se aqui uma compressão parcial da estética pateriana, que ao ser aproximada de Wilde, vê sublinhado no mestre o que Nordau chamou de «*egotisme*» ao falar do discípulo (cf. 1.1).<sup>125</sup> Não obstante, seria precisamente através de uma

---

<sup>125</sup> A vontade de equiparar Pater a Wilde poderia ser consequência de uma leitura isolada da conclusão de *The Renaissance*, catalisada ainda pelas afirmações acerca do impacto de Pater que Wilde proferira no seu *De Profundis*. Esta suposta prática das ideias paterianas construiria a ponte explícita com uma visão “doentia” do subjectivismo pateriano que haveria de motivar uma vida “imoral”. Segundo esta leitura, Wilde ter-se-ia “perdido” moralmente após uma aplicação em vida da conclusão de *The Renaissance*: «For art comes to you, proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments’ sake.» (CFP 8-425, 252). O próprio Pater teria notado este perigo, e teria tentado apazigua-lo com a publicação de *Marius the Epicurean* (1885), como será visto mais adiante.

leitura de Pater que, aos olhos de Pessoa, o elemento exibicionista do *épater* wildiano encontraria a sua forma mais nobre. Isto torna-se explícito num apontamento de um caderno, redigido numa data entre 1914 e 1916 – e já aqui reproduzido parcialmente –, no qual, após referir os capítulos do livro *The Renaissance* acerca de Winckelmann e de Leonardo da Vinci, e em concordância com os propósitos sensacionistas evocados por um “nós” não determinado, Pessoa escreve: «Todo o exibicionismo é ordinario e vulgar. Cultivamos o aristocratismo do desprezo.» [BNP 144C-13<sup>v</sup>; SEN, 284]. No contexto desta consideração, Pater estaria mais próximo de uma superação do egotismo vulgar de Wilde, no caminho de ida ao encontro do aristocratismo estético que desde 1913 Pessoa tinha em mente como ideal criador (*cf.* 1.3).

Continuando ainda com o esquema das correntes literárias desenhado no texto sobre o Sensacionismo, paralelamente às chamadas “decadentes”, três correntes “neo-clássicas” responderiam, por um lado, ao decadentismo introspectivo e, por outro, a uma tendência revolucionária. Na forma sintética que interessava Pessoa, a conjunção das duas tendências em simultâneo, faria o novo resultado diferenciar-se daquilo que já se esboçava num chamado neo-classicismo francês, representado principalmente por Charles Maurras, autor que Pessoa refere constantemente, e que aparece aqui evocado sob a pouco aliciante designação os «poetastros» da «Action Française» [BNP 20-100; SEN, 420].<sup>126</sup> Neste mesmo texto é augurada grande força à nova corrente “neo-classica” sintética, precisamente porque os conseguimentos dos dois tipos de precursores são descritos como muito limitados. Isto daria lugar à cuidadosa prefiguração do agir daquela nova corrente, que, em comparação com o “novo-decadentismo”, se encontrava em maior grau de orfandade pois não possuiria nem Mallarmés nem Paters que marcassem o caminho.

Por último, e almejando fixar uma descrição da que seria a corrente “neo-romântica”, o texto apresenta um parágrafo que revela indecisão no momento de escrita, e que precisa ser lido tendo em consideração os segmentos riscados durante a sua elaboração:

---

<sup>126</sup> Maurras é de facto o protagonista de vários textos pessoanos, incluindo alguns de Ricardo Reis sobre a disciplina em arte, que constituíam, segundo Richard Zenith, as primeiras prosas ricardianas (*cf.* RR, 242 e 259). Num texto onde é relatado o dia em que Reis “apareceu na alma de Pessoa” o motivo do aparecimento é dado como sendo “ouvir” falar acerca de Maurras [*cf.* 21-109; TH, 301]. A este respeito Zenith apresentou uma conferência esclarecedora, intitulada “O Reis Triunfal”, no “Colóquio O Dia Triunfal” em Lisboa, no dia 8 de Março de 2014. Nessa conferência Zenith defendeu que Maurras estaria na origem de Reis, mas que as datas apresentadas no relato de Pessoa seriam fictícias. Sobre o relato genético de Reis será preciso regressar mais adiante (*cf.* 2.2). Note-se, entretanto, que Pessoa não estava aqui a considerar o elemento nacionalista que modelou a projecção desta corrente na França do século XX e esta omissão reduz significativamente o espectro expansivo que a «*Action Française*» teria, concentrando-se sobretudo na sua obtusidade formal em termos de poesia. Pessoa achava que não havia nada de francês na *Action Française*, e que esta constituía mais um germanismo (*cf.* SEN 322).

Finalmente, expressão do revolucionarismo intensificado da epocha, teremos uma corrente oposta ao decadentismo, que será a corrente nacionalista, já tão marcada; teremos, oposta propriamente ao ~~classicismo~~ espírito de organização, outra corrente, estylo “poesia social”. Teremos outra que seja a junção das duas (~~1ª dynamista~~ | Poder-se-ha extranhar a ausencia, nesta enumeração, das correntes dynamistas, que partem de Walt Whitman – digo, as correntes futuristas, vorticistas, etc. O dynamismo é uma corrente decadente, e o elogio e a apoteose da força, que o caracteriza, é apenas aquella ansia de sensações fortes, aquelle enthusiasmo excessivo pela saude que sempre distinguui certas especies de decadentes.<sup>127</sup>

[*ibid.*]

Assim como a terceira corrente “neo-romântica”, enquanto cristalização da «expressão do revolucionarismo intensificado», começava a ser descrita como próxima do «dynamismo» whitmaniano, o autor hesitou e decidiu passar a descrever o «dynamismo» como elemento decadente, embora em termos diferentes àqueles característicos de Wilde, Pater e dos simbolistas franceses. Este acidente textual é relevante porque é inevitável reconhecer na descrição subsequente a hesitação uma sombra de Álvaro de Campos, representante pessoano do «elogio e apoteose da força» e da «ansia de sensações fortes», explícitas nas “Odes” publicadas em *Orpheu*, e emblema dos vínculos da obra pessoana com o poeta estado-unidense, como seria confessado aos gritos numa “Saudação a Walt Whitman” – que permaneceria inédita e inacabada, mas que começaria a ser redigida precisamente numa data próxima à deste texto, como o sugere o seu primeiro verso: «Portugal Infinito, onze de Julho de mil novecentos e quinze...» (cf. PCAL, 161).

A dificuldade em separar o “neo-romantismo” do novo decadentismo, evidente neste texto, oferece complexidade à compreensão sintética que Pessoa pretendeu das práticas literárias do século XIX, e a sua projecção no século XX, desenhando uma área cinzenta no meio da qual Campos surgiria como autor fortemente ligado ao decadentismo explícito e vulgar, como o evidenciou o “Opiário” (cf. 1.3), e ponto de passagem para uma nova poética cuja forma definitiva se apresentava ainda imprecisa por estar em constante transformação, mas da qual a “Ode Marítima” era item notável. A biografia de Campos, com os seus detalhes “pessoais” vê-se prefigurada nesta descrição sistemática das dinâmicas de produção artística provocadas por um evento histórico particular – aqui a Grande Guerra. Na tradução destes traços sociológicos para as vidas individuais, as fontes contextuais iriam perder-se à medida que as fisionomias dos autores se tornavam cada vez

---

<sup>127</sup> Veja-se uma afirmação muito semelhante num prefácio de 1853 de Matthew Arnold aos seus poemas: «*Sanity – that is the great virtue of ancient literature: the want of that is the great defect of the modern, in spite of all its variety and power.*» (CFP 8-15, 18). Este trecho encontra-se sublinhado por Pessoa no seu exemplar.



mais distintas e auto-referenciais, e a medida que novos espaços de encenação iam substituindo o meio inicial, de pretensões históricas e sociológicas, em que surgiram.

O mesmo documento possui ainda uma consideração em forma de nota mental escrita, que estipula o lugar que o autor do esquema ocuparia dentro do mesmo: «As correntes neo-classicas serão provavelmente as mais fortes. Eu, poeta decadente, creio que assim será.» (BNP 20-100; SEN, 420). É possível, dando crédito ao apontamento, pensar que o “novo” decadentismo do qual aí se fala, poderia estar representado em *Orpheu* pel’O *Marinheiro* e “Chuva Obliqua” – este último tendo sido publicada com a indicação de se tratar de versos interseccionistas (cf. ORPH 2º, 160) –, incluindo assim a obra assinada sob o nome Fernando Pessoa como parte da nova corrente.<sup>128</sup> Esta coincidência aponta para a importância com que deve ser caracterizada, pelo menos até este ponto da história, a obra literária que Pessoa publicou com o seu nome como mais um elemento dentro do esquema geral de um projecto artístico, que não pretende cumprir nenhuma função subordinadora, mas que implica uma cisão nas funções do nome próprio. O crítico autor do esquema – que não está assinado, mas bem poderia está-lo – pretende, enquanto artista, abandonar o seu papel de arquitecto da totalidade da obra para desempenhar-se como peça constitutiva que se manifesta em poemas presumivelmente assinados “Fernando Pessoa”, tal como o fariam os poetas das outras novas correntes restantes. Não obstante, o autor dos textos sobre o Sensacionismo apresenta uma intenção descritiva totalizante de uma obra, que não deixa de ser surpreendente devido à flexibilidade com que assume o trabalho de explicação, justificação e modelagem do que está por vir na história cultural de Portugal e da Europa. Este tipo particular de crítico explica o que houve em *Orpheu*, ao mesmo tempo que justifica o sucedido com o desenvolvimento de consequências dependentes de um contexto social lato que profetiza, antecipando a conclusão de um acontecimento histórico para o qual a sua produção artística já se acha oportuna, embora ainda não exista concreta e totalmente. Note-se também que até este ponto não existe nenhuma relação magistral que unifique as correntes todas, e que o nome Alberto Caeiro não será facilmente colocado dentro de uma das categorias.

---

<sup>128</sup> A colocação d’O *Marinheiro* como elemento “neo-decadente” seria coerente com aquilo que foi aqui defendido sobre a presença de Wilde no conceito de drama estático (cf. 1.1). Também a “Chuva Obliqua” faria parte desta corrente, como expoente do interseccionismo que Pessoa duvidara explicar publicamente receando que uma parte do que era constitutivo dessa escola era mera *blague* (cf. 1.3). Este conjunto de poemas, sendo publicado com a data de redacção de 8 de Março de 1914, e contrapondo-se implicitamente ao Paulismo dos “Pauis” já abandonados, constituirá um eixo narrativo da história da obra que Pessoa desenvolveria anos mais tarde, configurando-se sistematicamente a partir de relatos de conversão. “Chuva Obliqua” pertenceu em planos a Caeiro [BNP 67-27; AC, 206] e a Campos (COR I, 127), e aparentemente também a Bernardo Soares [48C-22; LDD, 452], e desde o começo apresentou-se como um elemento instável, que só viria a ser fixado como central da narrativa do magistério de Caeiro sobre Pessoa numa data próxima de 1930 (cf. 3.2).

Regressando ao texto intitulado «*Os Fundamentos do Sensacionismo*» [BNP 20-91 a 93; SEN 183-184], pode compreender-se com maior clareza um dos modos como a caracterização da própria obra como oposição e síntese da tradição, exigia uma resposta directa à pergunta sobre como devia ser a arte no presente. A resposta, em dito texto, aparece sumariamente composta por duas alternativas discordantes, mas com uma origem comum e que vem sintetizar a opção tripartida exposta no texto acerca da Grande Guerra:

A arte moderna deve portanto:

- (1) ou cultivar serenamente o sentimento decadente, escrupulizando em todas as cousas que são características da decadência – a imitação dos clássicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma, características da impotência de criar;
- (2) ou, fazendo por vibrar com toda a beleza do contemporâneo, com toda a onda de máquinas, comércio, indústrias,□

[BNP 20-93<sup>r</sup>; SEN, 184]

No âmbito da obra pessoana, esta dupla resposta adquirirá nomes próprios. A segunda alternativa da arte moderna estaria já explicitada em *Orpheu*, estridentemente nas “Odes” de Campos, que vibravam com a «beleza do contemporâneo» e que, no caso da “Ode Triunfal” começava precisamente na impossibilidade dos antigos de ver o mundo actual: «[...] Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto, | Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos» (*Orph.*, 77). A primeira alternativa da nova arte, em fase de desenvolvimento inédita em 1916, embora já concebida, estaria à espera do momento oportuno para se dar a conhecer sob o nome de Ricardo Reis, personagem do drama capaz de oferecer a “serenidade” e a “limpidez” que eram requeridas para equilibrar o excesso de elementos mórbidos, com os quais o século anterior tinha impregnado a literatura e que o autor dos esquemas nem sequer nega a si próprio. Note-se, ainda, como esta divisão em duas alternativas é complementar daquele esquema que hesitava na separação do elemento «dynamista» do “neo-romantismo” do decadentismo. Assim como o decadentismo prevalecia na caracterização da corrente “neo-romântica” e dificultava a sua correcta caracterização, aqui o “neo-classicismo” é visto directamente como sucedâneo do decadentismo, que escrupuliza «em todas as cousas que são características da decadência» [BNP 20-93<sup>r</sup>; SEN, 184]. Se esta contaminação nas categorias puder parecer contraditória, somente o seria se fosse esquecido que o «Eu, poeta decadente» [BNP 20-100; SEN, 420], corresponde a Fernando Pessoa, o artista do qual Reis e Campos derivam por igual e de quem ainda provem um outro Fernando Pessoa que até então assinava obras “neo-decadentes”, e que mais tarde será chamado de obra “ortónima” na “Tábua Bibliográfica” (PRES n.º 17, 10).

Num panorama geral da obra pessoana, aquilo que no *Orpheu* foi um projecto de intervenção e reconfiguração das práticas artísticas da Europa contemporânea, tornou-se, posterior, e nada casualmente junto ao sinistro “progresso” da primeira Grande Guerra, num projecto de transformação civilizacional a um nível que os textos anteriores ao *Orpheu* dificilmente deixariam adivinhar. Uma das marcas que este processo deixou no espólio pessoano foi a da aparição de uma categoria de organização da obra que viria substituir, ou pelo menos transformar caracteristicamente, o projecto sensacionista sob a mais religiosamente carregada designação do “Neo-Paganismo”, que trazia consigo tanto a reorganização de obras poéticas já existentes, como a projecção de novas obras em prosa, e ainda a aparição de um novo protagonista na figura de António Mora – o mais importante entre os autores que Pessoa criou que nunca chegara a publicar uma única linha durante a vida de Pessoa – o filósofo pagão ortodoxo, que disputaria a autoria de vários projectos com o poeta e crítico Ricardo Reis.<sup>129</sup>

Como já foi sugerido por alguns estudiosos e editores, após 1917 o Sensacionismo, como categoria de organização da obra, começa a perder espaço entre os papéis pessoanos (cf. SEN, 141-142). Esta designação, que sobrevivia como resquício da intenção “ísmica” inaugurada pelo Paúlismo de 1913, com a diferença fundamental de não se pretender uma escola fechada sob alguma rotulação dogmática, senão uma denominação abrangente que à partida se propunha reunir expressões artísticas notoriamente diferentes, acabaria por se vir ofuscando à medida que os projectos que a constituíam iam crescendo em extensão e em individuação. Um texto, por exemplo, apontava para acidentalidade do nome «Sensacionismo», e, a final, para o facto de que não havia nesta designação nada de essencial: «After all this attitude is no more that *The High[er] Paganism*. (Call it sensationism for advertising, perhaps, but The H[igher] P[aganism] it is real name.)» [BNP 88-41r; SEN, 171]. Este texto anunciava a substituição da categoria pelo “neo-paganismo”, mas esta haveria de sofrer um destino semelhante, pelo menos enquanto entendida como corrente literária.

---

<sup>129</sup> A dificuldade em distinguir os projectos de Mora e de Reis, tem sido amplamente comentada pelos editores das suas prosas (cf. AM, RR e ORD). A minha opção de prestar maior atenção a Reis, não pretende desconhecer a relevância de Mora, que foi muita, mas decorre da aceitação do facto de que por esta figura autoral não ter adquirido, durante a vida de Pessoa, uma forma pública, afectou gravemente a sua constituição como figura independente participante no “drama pessoano”. Mora teve um papel importante no prefácio a «*Aspectos*», de começos dos anos vinte, mas esteve desaparecido da “Tábua Bibliográfica” de 1928, e aí foi excluído do magistério de Caeiro, embora a “Tábua” deixe aberta a porta para a sua inclusão. Mora foi mencionado numa das “Notas para a recordação” de Campos, publicadas em 1931, e algumas das notas que ficaram inéditas são uma apresentação da sua obra (cf. PAC, 104), mas na carta a Casais Monteiro de Janeiro de 1935, nada é dito acerca dele, e não parece haver menção dele na correspondência com os editores da *presença* (curiosamente ninguém teria perguntado por ele, apesar do seu nome aparecer na revista). Portanto, parto da ideia de que Reis, é, de facto, o lado mais concreto de uma parte da obra de Pessoa que se projectou, sem concretização, na figura de António Mora.

O próprio Álvaro de Campos iria manifestar-se anos mais tarde – em 1931 – a este respeito, numa das suas “Notas para a recordação” de Caeiro: «Quando me designei como “sensacionista” ou “poeta sensacionista” não quiz empregar uma expressão de escola poetica (santo Deus! escola!); a palavra te um sentido philosophico.» [71A-23; PAC, 131]. Vários anos antes desta rejeição, num dos textos concebidos como de exposição dos objectivos sensacionistas para um público inglês, ainda por volta de 1916, apareceria enunciado o ponto de viragem necessário para uma ascensão de pretensões civilizacionais no interior do Sensacionismo:

Sensationism stands for the aesthetic attitude in all its pagan splendour. It does not stand for any of those foolish things – the aestheticism of Oscar Wilde, or the art for art’s sake of other misguided people with a plebeian outlook on life. It can see the loveliness of morals just as it can understand the beauty of the lack of them. No religion is right for it, nor any religion wrong.

[BNP 20-114 e 115; SEN, 155]

A aparição do que aqui é chamado de «pagan splendour» definiria as características mais notórias do vulto do Sensacionismo como elemento inovador do panorama cultural europeu, anunciando o seu aspecto “neo-pagão”. Uma vez mais, Oscar Wilde presta o seu serviço como padrão de superação geracional. Assim como o abandono dos projectos de publicação de uma antologia interseccionista ou da intenção de consolidar o Paúlismo como escola que pretendia agitar o sonolento meio social lisboeta, cheio de “lepidopteros”, que antecederia o *Orpheu*, o contraste entre objectivos plebeus e nobres corresponde aos lineamentos expressos por Pessoa na carta de 14 de Janeiro de 1915 ao seu amigo Côrtes Rodrigues (*cf.* 1.3), e ao apontamento sobre Pater, aqui já citado, em que se falava da superação do exibicionismo finissecular cultivando o «aristocratismo do desprezo.» (*cf.* SEN, 284). O Sensacionismo, nesta projecção, reclamava uma reflexão marcadamente religiosa; por um lado, mantendo um centro antidogmático favorável ao encontro de posições divergentes<sup>130</sup>, mas que, por outro lado, aproveitaria do aprofundamento e radicalização de características individuais para fixar identidades autónomas bem definidas e concebidas instrumentalmente, num modo análogo a como Walter Pater concebeu a

---

<sup>130</sup> Um exemplo desta coexistência de princípios, no caso dos esboços de prefácio de Reis à obra de Caeiro, encontra-se no facto de que a tolerância religiosa exposta pelo citado trecho sensacionista virá a ser significativamente polarizada, resultando numa concepção repetitivamente pejorativa do cristianismo – «christismo», em palavras de Reis –, em boa parte dos esboços do “Prefácio”, porque ditos textos são caracteristicamente “de Reis”, o que implica que foram concebidos como produto de uma das visões parcializadas que poderiam ver-se reunidas no contexto sensacionista, mas que não equivaleriam à tendência reconciliadora que acabaria por reunir os elementos diversos. Sobre isto veja-se também a primeira secção do terceiro capítulo.

“apreciação” dos elementos românticos e clássicos na sua crítica da arte, como será visto na seguinte secção.

O objectivo artístico principal de Pessoa após a publicação dos dois números do *Orpheu* teria sido o de pôr em letra impressa uma parte da sua obra que já tinha sido concebida – embora estivesse longe de estar acabada em 1914 (*cf.* Castro em MC) –, mas que estava à espera do momento adequado para se tornar pública. De entre ditos projectos, sobressai o chamado “livro de Caeiro” que, tendo em conta que os planos que pretenderam organizá-lo se multiplicaram sob formas dissimilares até a década de 1930 (*cf.* Sepúlveda, 245-275), teve também a particularidade de criar à sua volta uma expansão escrita em períodos específicos, concretizada tão só parcialmente em textos que pretendiam apresentar o livro, explicá-lo e exaltá-lo, invariavelmente apelando à sua originalidade, e que recorrentemente aparecem assinados por outros autores que habitam a obra de Pessoa. Nos planos relativos ao “livro de Caeiro” encontra-se pelo menos desde 1917, a ideia de adicionar aos poemas um texto redigido por Ricardo Reis, que pretendia evidenciar o carácter inovador do proclamado mestre, ao mesmo tempo que eram expostos os termos de uma relação pedagógica que entre os dois indivíduos era suposto haver existido. Posteriormente, nos anos trinta, Pessoa também considerou a possibilidade de juntar àquilo que Reis teria para dizer sobre Caeiro um texto redigido por Álvaro de Campos, intitulado “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, que seria impresso dentro do mesmo volume, cumprindo o papel de posfácio ou epílogo do “livro de Caeiro”, projecto do qual uma parte conheceu uma versão impressa em 1931 (*cf.* PRES nº 30). Campos e Reis apresentam-se como elementos opostos do mundo poético pessoano e as suas prosas explicam precisamente a história do seu encontro com o mestre e a oposição que os seus poemas encenam. Nos textos que foram projectados a acompanhar a publicação da obra de Caeiro, é desenvolvida uma prosa que pretende dar razões que justifiquem o valor que, à partida, os discípulos, por se considerarem discípulos, intrinsecamente defendem a respeito do objecto acerca do qual se expressam e que, afinal, é parte constitutiva do que eles próprios afirmam ser. É fundamental para apreciar este aspecto da obra pessoana debruçar-se sobre a noção de “crítica” que Campos e Reis desenvolvem quando “vêem” o objecto Caeiro diante deles, pois é sobre esta visão que se fundam a si próprios.

## 2.2 Pessoa e Pater: alguns retratos imaginários

*If the true value of souls is in  
proportion to what they can  
admire...*

Walter Pater

Se a superação de Wilde poderia parecer, aos olhos de Pessoa, um processo conseguido já nas páginas de *Orpheu*, um segundo momento da escrita acerca do seu projecto artístico decorreria da resposta a uma concepção crítica segundo a qual o mais alto tipo de arte seria produto de um processo de conciliação de tendências opostas, airoosamente descrito por Walter Pater. Em *The Renaissance*, mais especificamente no seu ensaio sobre Winckelmann, Pater explica como o classicismo de este foi definitivo para o desenvolvimento estético de Goethe como o maior artista do período romântico alemão:

Certainly, for us of the modern world, with its conflicting claims, its entangled interests, distracted by so many sorrows, so many preoccupations, so bewildering an experience, the problem of unity with ourselves, in blitheness and repose, is far harder than it was for the Greek within the simple terms of antique life. Yet, not less than ever, the intellect demands completeness, centrality. It is this which Winckelmann imprints on the imagination of Goethe, at the beginning of his culture, in its original and simplest form, as in a fragment of Greek art itself, stranded on that littered, indeterminate shore of Germany in the eighteenth century.

(CFP 8-425, 240)<sup>131</sup>

A detalhada caracterização do que Pater entende ser um elemento clássico e um elemento romântico em literatura mereceu, numa fase posterior a *The Renaissance*, um desenvolvimento mais aprofundado. Com esse fim, foi publicado um ensaio intitulado “Postscript”, como epílogo exaltado das reflexões contidas no livro *Appreciations with an Essay on Style* (1889). O título original do ensaio, numa primeira versão publicada em 1876, foi “Romanticism”, mas, talvez, o seu autor achou prudente uma reformulação que não resulta insignificante por apontar para a intenção mediadora que o ensaio pretende elucidar (cf. Brake, 32-35).

---

<sup>131</sup> O trecho completo apresenta um traço a lápis na margem esquerda no exemplar de Pessoa. António M. Feijó referiu-se a este mesmo apartado para afirmar que o ensaio sobre Winckelmann, em *The Renaissance*, bem poderia chamar-se *Goethe* (Feijó 1999A). Esta ideia é significativa para um contraste fundamental entre autores românticos e clássicos – que será tratado no terceiro capítulo desta dissertação (cf. 3.1) –, que tem como protagonistas Shakespeare e Milton, mas do qual Goethe também é partícipe, e o é precisamente pela parte que teria herdado de Winckelmann e que antes de que Pater a reconhecesse já lhe tinha sido apontada por Arnold. Veja-se ainda a este respeito um apontamento pessoano lacunar: «Dois elementos opostos, d’ahi a \*incongruência entre a teoria litter[ari]a alemã e a sua forte disciplina pratica. E d’esse equilibrio de elementos opostos a disciplina alemã. Por ter *abstracção* – o elemento continuado da tradição – Goethe foi o maior dos românticos[.]» [BNP 144D<sup>2</sup>-57<sup>v</sup>].

No “Postscript”, Pater ocupou-se do que considerava o esclarecimento urgente de duas noções nevrálgicas nas conversas sobre arte no seu tempo: os conceitos de “classicismo” e de “romantismo”. Pater notou com preocupação que devido a múltiplas imprecisões na maneira como eram usadas estas palavras em comentários críticos, estariam a causar a demarcação sectária entre adeptos que as viam como rótulos dogmáticos irreconciliáveis. Pater propõe uma descrição reconciliadora que revelar-se-ia visionária frente aos vários radicalismos que caracterizaram gerações vindouras. Para Pater, a compressão destes dois conceitos é necessária não como etiqueta sincrónica de períodos isolados, ou de obras particulares, mas como designação transversal de duas tendências inerentes ao processo criativo em geral, e como tal comuns ao “espírito artístico” num sentido histórico lato (*cf. Appreciations*, 253 e 259).<sup>132</sup> A distinção entre os dois conceitos foi concebida funcionalmente, por Pater, como ferramenta de aprofundamento crítico: “[...] the true aesthetic critic, uses these divisions, only so far as they enable him to enter into the peculiarities of the object with which he has to do.» (*ibid.*, 253). O crítico deverá, então, aperceber-se de quando e de que modo é frutífero aprofundar na singularização de cada um destes elementos, sem perder de vista a possibilidade de os mesmos participarem conjuntamente na realização de uma obra de arte. O aprofundamento na individuação é o traço constante e definitivo da crítica pateriana, e a compreensão da diferença como ferramenta exploratória resulta coerente com o que no seu pensamento se erigiu como objectivo máximo da crítica, isto é, aquele “entrar nas particularidades do objecto”. Nestes caso meios e fins na apreciação da arte são indistinguíveis. Na conclusão de *The Renaissance*, dita unificação foi explicitada nos seguintes termos: «The service of philosophy, of speculative culture, towards the human spirit, is to rouse, to startle it to a life of constant

---

<sup>132</sup> Aqui os termos “Classicismo” e “Romantismo” serão utilizados num sentido que se depreende das considerações paterianas, e que encontra continuidade na obra de Fernando Pessoa, por exemplo nos termos já considerados dentro dos esquemas do Sensacionismo (*cf.* 2.1). Neste contexto, Goethe, Wordsworth e Hugo são românticos, num sentido equivalente omitindo grandes diferenças entre os três autores. Esta perspectiva difere do uso dos mesmos conceitos como categorias históricas ou filosóficas restringidas, que devem ser rigorosamente caracterizadas, como o fizeram críticos de um período posterior, tais como Arthur Lovejoy (Lovejoy, 10-23). Não obstante, as considerações de Pater e de Pessoa a este respeito vão ao encontro de um dos elementos estruturantes do que Lovejoy chamou a “discriminação do romantismo”, isto é, a centralidade da multifacetada caracterização da relação entre arte e natureza como termos excludentes. Esta oposição traduzida em termos de preceptiva artística é resumida por Lovejoy: «While the “natural” was, on the one hand, conceived as the wild and spontaneous and “irregular”, it was also conceived as the simple, the naïve, the unsophisticated. [...] the idea of preferring nature to custom and to art usually carried with it the suggestion of a program of simplification, of reform by elimination; in other words, it implied primitivism. The “natural” was a thing you reached by going back and by leaving out.» (*ibid.*, 13-14). Este programa discriminatório será central para entender a proximidade entre o prefácio de Arnold aos seus poemas de 1853 e o surgimento de Caeiro como um tipo de primitivismo anti-romântico (*cf.* 3.1).

and eager observation [...] Not the fruit of experience, but experience itself, is the end» (CFP 8-425, 249).<sup>133</sup>

No “Postcrip” das *Appreciations*, e inserindo-se num debate então recente, a análise pateriana parte de definições intencionalmente opostas de “classicismo” e de “romantismo”; a primeira extraída de Sainte-Beuve: «L’idée de *classique* implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait esemble et tradition, qui se compose, se transmet et qui dure.» (Sainte-Beuve, 40); e uma a segunda como projecção pateriana de uma afirmação do autor de *Le Rouge et le Noir*: «[in] his book on *Racine and Shakespeare*, Stendhal argues that all good art was romantic in its day; and it is perhaps true in Stendhal’s sense.» (*Appreciations.*, 268). A posição de Stendhal, caracterizada por Pater, implicaria que a “grande arte” constitui sempre uma inserção de inovação e estranhamento que desestabiliza a ideia de continuidade que Sainte-Beuve identificara como definitiva do que poderia ser chamado “um clássico”.<sup>134</sup> Sainte-Beuve teria defendido um sentido hospitaleiro de “classicismo”, que aceitava autores que aparentemente seriam diferentes entre si, e os reconciliava sob um mesmo critério de valor, sublinhando que só a frialdade concedida pelo passo do tempo sobre os objectos – o privilégio do crítico – dissiparia uma primeira ilusão de inovação e estranhamento. Este critério extensivo de classicismo, no qual seriam reunidos – mais tarde ou mais cedo – todos os grandes artistas de todas as épocas sob um mesmo tecto, foi baptizado por Sainte-Beuve como o “Temple du goût” (Sainte-Beuve, 50), que reclamava ser identificado analogicamente a partir de um versículo do quarto evangelho, citado na sua exposição: «”Il y a plus d’une demeure dans la maison de mon père”» (*ibid.*).<sup>135</sup> O ponto crucial neste raciocínio é que, ao contrário da visão transformadora de Stendhal, em Sainte-Beuve existe uma estrutura originária que está

---

<sup>133</sup> Este trecho encontra-se sublinhado no exemplar da biblioteca particular.

<sup>134</sup> Note-se que, se bem que Pater esteja a referir-se a Sainte-Beuve como representante de um paradigma de “classicismo”, a sua leitura do crítico francês é tendenciosa. Sainte-Beuve teria uma visão atemporal da caracterização do clássico e do romântico que herdara de Goethe e que o próprio Pater aproveitara para a sua definição instrumental da distinção entre os dois conceitos, embora no argumento pateriano esta diacronia do crítico seja ofuscada com o fim de intensificar a oposição apresentada contra Stendhal. Veja-se um passo em que Sainte-Beuve defende a falta de progressão cronológica, precisamente citando Goethe: «Goethe, que j’aime à citer en pareille matière, a dit: “J’appelle le classique *le sain*, et le romantique *le malade*. Pour moi le poème des *Nibelungen* est classique comme Homère [...] Le ouvrages du jour ne sont pas romantiques parce qu’ils sont nouveaux, mais parce qu’ils sont faibles, maladifs ou malades. Le ouvrages anciens ne sont pas classiques parce qu’ils sont vieux, mais parce qu’ils sont énergiques, frais et dispos. Si nous considérons le romantique et le classique sous ces deux points de vue, nous serions bientôt tous d’accord.» (Sainte-Beuve, 46).

<sup>135</sup> «In my Father’s house there are many mansions» (John 14: 2), na versão King James. Este mesmo versículo foi evocado por Pessoa num dos trechos do seu *Erostratus* em que se expressa acerca de Matthew Arnold, entre outros: «It is only when the casual becomes the universal by intense concentration on it [...] that right of entry is gained into the mansions of the future.» (HERO, 132); e ainda num texto acerca da progressão dos cinco impérios interpretada astrologicamente: «The Christian Empire [...] made up of many nations: *in my father’s house there are many mansions.*» (SQI, 215).



disposta a aumentar o seu tamanho sem ser por isso substituída ou resultar irreconhecível. Portanto, as adjunções não são realmente diferentes do que na estrutura inicial já existia e a esta correspondem directamente, perpetuando-a.<sup>136</sup> A negação da possibilidade criativa, de uma original intervenção inovadora na tradição, rejeita necessariamente a ênfase transformadora, e diga-se com palavras caras a Julien Sorel e usadas condescendentemente por Sainte-Beuve, revolucionária, que funda a definição da boa arte para Stendhal.

O Parnaso cristão que Sainte-Beuve imaginara sob a forma de um “Temple du goût”, é retomado por Pater desde o início do “Postscript”, porém numa formulação arquitectónica mais democrática. A chamada «*House Beautiful*» (*Appreciations*, 253), insinua, logo com esta alteração de prédios, aquela parte de Sainte-Beuve que Pater pretendia deixar de lado, ou pelo menos matizar, no seu próprio conceito de classicismo. De Stendhal Pater recupera a noção de transitoriedade entre o romântico e o clássico, mas depurando, enquanto possível, o pedantismo que Stendhal associava negativamente ao “classicismo”, visto pelo francês como sinal de indesejável velhice da arte, e, portanto, como um culto autoritário do antiquado (*cf. ibid.*, 272), para valorizar o que Sainte-Beuve via como perpétua continuidade. Por meio deste procedimento, Pater tentaria pôr-se num espaço conciliatório entre um autor que falava desde os interesses do crítico, exaltando o seus privilégios, e um outro que preferia, antes de mais, afirmar-se como artista, proclamando-se como ponto individuado na história da “boa arte”. Assim, as que Pater erigira como duas posições dicotómicas à partida são forçadas a serem preparatórias de uma terceira proposta, notavelmente moderada.

Para entender o alcance da proposta pateriana, existe um elemento adicional a respeito da «*House Beautiful*», que é desenvolvido noutro lugar da sua obra e que resulta particularmente relevante para a aproximação aqui pretendida à obra de Fernando Pessoa. Em 1878, dois anos após a primeira versão do “Postscript”, Pater publicou um breve texto em prosa chamado: *Imaginary Portrait I. The Child in the House*, no qual o relato das memórias da infância de Florian Deleal, feitas na terceira pessoa, constitui a semente de um tipo de prosa que Pater cultivaria desde então, e que se manifestaria mais notavelmente no seu *Marius the Epicurian: His Sensations and Ideas* (1885) e, naturalmente, nos *Imaginary Portraits* (1887) que na sua versão impressa não incluíram esta primeira narrativa.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> «[...] tel classique a pu être un moment révolutionnaire, il a pu le paraître du moins, mais il ne l'est pas; [...] il n'a renversé ce qui le gênait que pour rétablir bien vite l'équilibre au profit de l'ordre et du beau.» e «Le Temple du goût [...] est à refaire; mais, en le rebâtissant, il s'agit simplement de l'agrandir [...]» (Sainte-Beuve, 42 e 50).

<sup>137</sup> *The Child in the House* tem sido lido como um relato autobiográfico (*cf.* Buckler, 281-282). O tema da exploração em Pater da escrita biográfica é central. Note-se que em *The Renaissance* a biografia possível de uma sensibilidade artística já estava presente, sobretudo nos capítulos sobre Leonardo e Michelangelo, e mais

A característica mais notória desta prosa pateriana é a de apresentar a história de vida de uma personagem inventada, que, ao descrevê-la, permite o narrador ter acesso ao processo de construção de uma sensibilidade individual, entendida como as marcas deixadas no sujeito pela sucessão de episódios intensamente sentidos. Em *The Child in the House* Pater fabricou a ponte directa entre o seu conceito de «*House Beautiful*» e a passagem de uma teoria geral sobre a crítica da arte para uma história de individualidades, exemplificada pela rememoração, por parte de Florian, da casa da sua infância, onde experiências dolorosas ou felizes mas sempre causadoras de “impressões” intensas, construíram o homem diante do mundo que trinta anos depois o próprio Florian reconhece ser: «[...] in the process of our brain-building, as the house of thought in which we live gets itself together, like some airy birds-nest of floating thistledown and chance straws, compact at last, little accidents have their consequence.» (*The Child in the House*, 23).

A substituição da teoria geral pela história individual é uma aplicação concreta dos princípios críticos que Pater exprimira no prefácio de *The Renaissance*, e que constituem a sua particular viragem da definição de “crítica” (*criticism*) arnoldiana, modificando o objectivismo pretendido pelo precursor face a uma investigação subjectiva:

“To see the object as in itself it really is,” has been justly said to be the aim of all true criticism whatever; and in aesthetic criticism *the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly.*

(CFP 8-425, X)<sup>138</sup>

Consequentemente com esta variação, o «Imaginary Portrait» é entendido como artefacto de ficção, por meio do qual uma sensibilidade pode ser acedida para nela admirar a sua particularidade individual por meio da leitura. Esta concepção teria, entre outras consequências, a de favorecer na apreciação dos objectos sobre os quais a crítica pousa o seu olhar, uma substituição do reconhecimento daquilo que é «typical», no sentido em que constitui a constatação da reprodução de um modelo, por aquilo que é «actual» e que vale pela sua existência particular, constatada como uma realidade diante de nós, o que, na obra de Pater, será sempre um argumento em contra de uma leitura teorética de textos literários

---

claramente no caso de Winckelmann. O elemento de investigação histórica na prosa de Pater foi substituído neste período entre *Appreciations* e os *Imaginary Portraits* pela vontade de inventar, abertamente, biografias historicamente motivadas mas que não são históricas. O carácter histórico, num sentido mais corrente, seria retomado em *Greek Studies*, redigido nos últimos anos de vida do autor (cf. Bloom 1974, XVIII-XXI). Bloom caracteriza este movimento como uma viragem do “historicism” mais típico do século XIX para a exploração dos “fictive selves” (*ibid.*, XXII). Um movimento análogo teve lugar na obra pessoana no abandono dos ismos substituídos pelo aprofundamento dos detalhes das biografias fabuladas dos autores Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Esse movimento será considerado aqui, mais adiante.

<sup>138</sup> Este trecho foi sublinhado por Pessoa no seu exemplar.

– ou de qualquer tipo de apreciação artística –, favorecendo uma crítica casuística que vale unicamente o que vale cada esforço particular de leitura:

With this sense of the splendour of our experience and of its awful brevity, *gathering all we are into one desperate effort to see and touch, we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch*. What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions, never acquiescing in a facile orthodoxy of Comte, or of Hegel, or *of our own*.»

(CFP 8-425, 251-252)<sup>139</sup>

Porém, um princípio que pareceria ser, por momentos, derivado de um radical empirismo sensual no relato de Florian Deleal está directamente associado à interiorização de uma visão transcendente das coisas no mundo: «Thus a constant substitution of the typical for the actual took place in his thoughts [...] All the acts and accidents of daily life borrowed a sacred colour and significance» (*The Child in the House*, 39-40). Não obstante, note-se que o “sagrado” é aqui consequência do processo de contemplação e não um elemento a ser encontrado por estar previamente escondido nos objectos contemplados. Isto sublinha a importância que para Pater tem a ideia do constante fluxo e transformação do mundo sensível que será trabalhada em detalhe no *Marius*.

Sobre o conceito pateriano de «Imaginary Portrait», William Buckler elaborou uma descrição que permite compreender aquilo que está em causa na caracterização conceptual que veicula a apresentação de uma imagem personificada, um *portrait*, numa espécie de prosopopeia, por meio da qual um conceito crítico adquire um rosto. Para Buckler, os «Imaginary Portraits» de Pater constituem uma continuação de uma tradição que incluiria alguns poemas de Matthew Arnold, nos quais o objecto da expressão artística é a realização orgânica de um motivo poético, numa actualização do propósito wordsworthiano de apresentar em poesia tão só aquilo que é “orgânico”, “animado” e “expressivo”.<sup>140</sup> No caso de Pater, o motivo principal do que posteriormente resultaria ser a sua obra claramente mais literária encontra-se explicitado no “Postscript”: «the habit of noting and distinguishing one’s own most intimate passages of sentiment makes one sympathetic, begetting, as it must, the power of entering, by all sorts of finer ways, into the intimate recesses of other minds [...]» (*Appreciations*, 267). Uma prática recorrente – isto é, treinada –, torna-se, para

<sup>139</sup> As cursivas correspondem aos sublinhados de Pessoa no seu exemplar.

<sup>140</sup> Pater afirma, num ensaio incluído em *Appreciations*, que o leitor atento de Wordsworth é como aquele que tem passado por um certo tipo de iniciação: «[...] they are like people who have passed through some initiation, a *disciplina arcani*, by submitting to which they become able constantly of distinguish in art, speech, feeling, manners, that which is organic, animated, expressive, from that which is only conventional, derivative, inexpressive.» (*Appreciations*, 40). Os poemas de Arnold referidos por Buckler são: “Stanzas in Memory of the Author of *Obermann*”, “Stanzas from the Grande Chartreuse”, “Dover Beach”, “The Scholar Gipsy” e “Empedocles in Etna” (Buckler, 281). Estes poemas fizeram parte dos planos de tradução de Pessoa em diferentes alturas da sua vida (cf. 3.1).

Pater, num “poder” de percepção, e esta realização, que funde objectivo e experiência, é precisamente o que Buckler identificou como base do “significado” dos «Imaginary Portraits» paterianos, prefigurados em *The Child in the House*:

When one comes to the question of “meaning” or emblematic content in *The Child in the House*, it is useful to keep a firm grasp on two crucial considerations: its character as myth and its artistic motive, the former being an organic outgrowth of the latter. The motive, we recall, was to make us “sympathetic, begetting... the power of entering, by all sorts of finer ways, into the intimate recesses of other minds”; and the myth – a fictive configuration of such a representative process – is the poetic result.

(Buckler, 286)

A investigação subjectiva das próprias impressões que Pater idealiza como objectivo da crítica, torna-se numa porta de acesso para o mundo dos outros e num poder de reconhecimento da diferença e da singularidade dos objectos do mundo que merecem contemplação, constatando precisamente a sua existência e achando nesta constatação o objectivo da empresa. Esta resolução poderá ser lida como antecedente de uma notável frase de Alberto Caeiro, «Tudo é diferente de nós e por isso é que tudo existe» (PRES nº 30, 15), proferida num relato acerca do momento em que “o mestre” apresentou Ricardo Reis a Álvaro de Campos.

Fernando Pessoa entendeu bem que este procedimento de individualização do juízo crítico, não se limitaria a motivar um certo tipo de poesia ou de prosa, formalmente caracterizável, senão que estaria na base da definição pateriana de humanismo. Isto, precisamente, é o ficou dito num texto redigido por Pessoa na década de 1920, acerca do defeituoso diletantismo de Anatole France:

[Anatole France] tinha do diletante [...] o cepticismo, que nasce de se saber que todas as doutrinas são igualmente defensáveis, valendo cada uma, não o que vale, senão o que vale o defensor; a curiosidade, que sabe que em tudo há tudo; e, aquela flor suprema da cultura a que se chama o humanismo, assim definido, uma vez para sempre, por Pater □

[BNP 19-106; PET, 345]<sup>141</sup>

Neste texto, Pessoa deixou um espaço para inserir uma citação que, muito possivelmente, seria extraída do ensaio sobre Pico della Mirandola incluído em de *The Renaissance*, e que ficou sublinhada no seu exemplar: «For the essence of humanism is that belief [...] that *nothing which has ever interested living men and women can wholly lose its vitality* [...]»

---

<sup>141</sup> Cf. del Bene 297. Este texto, parece claro, teria sido escrito depois da morte de Anatole France em 1924, tese que também se vê reforçada pelos materiais do suporte, e não em 1914, como sugeriram os primeiros editores (cf. PET, 345).

(CFP 8-425, 51).<sup>142</sup> Neste contexto o objectivo principal da crítica pateriana é a obtenção do “poder” de aceder às mentes dos outros, como manifestação desse interesse fundador do humanismo, e os «Imaginary Portraits» são, ao mesmo tempo, a exposição do princípio como a sua realização. A prosa de Pater, abertamente ficcional, isto é, a sua configuração de vidas e o correspondente processo de surgimento de sensibilidades individuais que Florian Deleal e posteriormente Marius encarnam, são desde esta perspectiva realizações artísticas que exemplificam uma concepção crítica da arte vitalizando-a. Neste caminho Pater encontrou o que chamaria o fundo moral do estudo da arte no ensaio intitulado “Wordsworth”: «To treat life in the spirit of art, is to make life a thing in which means and ends are identified: to encourage such treatment, the true moral significance of art and poetry.» (*Appreciations*, 62).<sup>143</sup>

Tendo isto em conta, e voltando ao “Postscript” de Pater, que como propus Buckler poderia ser lido como manifesto de um «critical credo», e portanto como antecedente necessário dos livros *Imaginary Portraits* e *Marius the Epicurian* (cf. Buckler, 283), a oposição entre “classicismo” e “romanticismo”, resulta aí caracterizada pelo encontro de duas tendências imbuídas no acto criativo, que, embora sendo essencialmente opostas, podem ver-se teleologicamente reunidas sem perderem, por isto, a sua identidade. Sobrevivem, então, do encontro dos opostos que Pater reproduz no seu texto, um princípio regulador obediente daquilo que a arte “tem sido” na história, necessariamente anacrónico porque pretende uma suspensão da actualidade, chamado “classicismo” (*Appreciations*, 256); e um princípio de liberdade individual que pretende inserir o “estranhamento” na procura da beleza que transforma os antecedentes, chamado “romantismo”, e que está emblematicamente associado à palavra “vitalidade” (*ibid.*). Visto o gosto de Pater pela prosopopeia, não surpreende que conceitos críticos sejam caracterizados como gente. Nisto

---

<sup>142</sup> Esta frase de Pater contém um eco de uma afirmação de Matthew Arnold no prefácio aos poemas de 1853: «The Poet, then, has in the first place to select an excellent action [...] Those, certainly, which most powerfully appeal to the great primary human affections [...] To the elementary part of our nature, to our passion, that which is great and passionate is eternally interesting [...]» (CFP 8-15, 6).

<sup>143</sup> A partir destas translações, entre a exploração da própria subjectividade e a ida ao encontro com o outro, Buckler descreve o modo como os «Imaginary Portraits» paterianos se inserem numa tradição de mitos e histórias de transformação e metamorfose: «Transformation is, I suggest, the emblematic content of “The Child in the House” [...] Pater’s first imaginary portrait finds its literary models in *The Golden Ass* of Apuleius and the *Metamorphoses* of Ovid. It is a myth of transformation or metamorphosis, and, as in the works of Pater’s classical predecessors, the myth is the meaning.» (Buckler, 286). Uma variante desta tradição estaria por detrás da narrativa da conversão que Wilde oferecera em “The Critic as Artist”, e que já foi aqui aprofundada (cf. 1.2), em paralelo com a narrativa subjacente aos poemas de Álvaro de Campos publicados no *Orpheu* (cf. 1.3). Antes do Gilbert de Wilde, Pater defendera a substituição da necessidade de acção na vida por uma visão do sujeito transformado: «That the end of life is not action but contemplation – being as distinct from doing – a certain disposition of the mind is, in some shape or other, the principle of all the higher morality» (*Appreciations*, 61).

consiste a apresentação, no “Postscript”, dos «born classicist» e dos «born romanticist», descritos, respectivamente, do seguinte modo:

There are the born classicists who start with form, to whose minds the comeliness of the old, immemorial, well-recognized types in art and literature, have revealed themselves impressively; who will entertain no matter which will not go easily and flexibly into them; whose work aspires only to be a variation upon, or study from, the older masters.

[*ibid.*, 270]

O carácter “classicista” erige como ponto de partida do seu trabalho artístico a obediência e adequação à forma como princípio dominante sobre a expressão. As aspirações de uma obra nutrida por este princípio a tornam disposta a permanecer aquém do modelo do qual é derivativa, porque só deste modo o valor do modelo permanece insubstituível, num procedimento coerente com a constante ampliação do «Temple du goût» que Sainte-Beuve visionara. O «born-classicist» é, portanto, um discípulo natural.

Por outro lado, e de modo complementar, Pater concebe os «born romanticist», os quais descreve nos seguintes termos:

[those] who start with an original, untried matter, still in fusion; who conceive this vividly, and hold by it as the essence of their work; who, by the very vividness and heat of their conception, purge away, sooner or later, all that is not organically appropriate to it, till the whole effect adjusts itself in clear, orderly, proportionate form; which form, after a very little time, becomes classical in its turn.

[*ibid.*]

Embora diametralmente opostos no ponto de partida desde o qual fundam o trabalho artístico, Pater defende que o objectivo almejado por ambas as personagens é semelhante, embora a completude do segundo, que vem tornar-se ultimamente clássico também, possa contradizer a pretendida neutralidade do ensaio que mudou de título. A “vivacidade” e o “calor” com que o «born-romanticist» trabalha a sua matéria, acaba por conceber um “todo orgânico” que possibilitará a perdurabilidade do seu projecto artístico, o qual constitui uma actualização do “classicismo”, embora neste caso veja-se favorecida uma possível supremacia do sucedâneo, indesejada por Sainte-Beuve.

Esta formulação prosopopeica pateriana adopta a consecutividade da passagem do “romântico” para o “clássico”, que Stendhal previu, mas oferece um novo sentido para aquilo que o precursor via como simples sinal de envelhecimento.<sup>144</sup> Esta mesma variante

---

<sup>144</sup> «“Romanticism,” says Stendhal, “is the art of presenting to people the literary works which, in the actual state of their habits and beliefs, are capable of giving them the greatest possible pleasure; classicism, on the

permite a concepção de um tipo de arte que, desde o princípio se encontra fora do fluxo do tempo contemporâneo e que, por causa do seu anacronismo rígido, sirva como estabilizador do ímpeto temporal. O «born-classicist» é então uma possibilidade anacrónica de subordinação hierárquica que Stendhal não concebera, e, sendo quem era, não poderia aceitar, mas que Pater dignifica pelo menos como possibilidade.

Finalmente, partindo desta descrição mediadora de elementos opostos, Pater esboça, no “Postscript”, um ideal artístico que pretende dissolver as incompatibilidades, forjando o possível encontro das tendências opostas, para assim modelar uma reconciliação de princípios constitutivos no processo artístico: «[...] in literature as in other matters it is well to unite as many diverse elements as may be: that the individual writer or artist, certainly, is to be estimated by the number of graces he combines, and his power of interpenetrating them in a given work.» (*ibid.*, 274). Frente à instauração deste ideal artístico, quase programático, que permite imaginar um artista que, como o crítico que Pater visionara no começo do seu ensaio, poderia aproveitar-se do uso instrumental da individuação dos elementos românticos e clássicos, é possível aproximar a estas ideias a concepção pessoana dos *aspectos* diferenciáveis da sua obra literária. Neste contexto, a convivência polémica entre Ricardo Reis e o seu discípulo Álvaro de Campos poderia ver-se como uma actualização das identidades opostas do “romanticismo” e do “classicismo” paterianos, que pelo facto concreto destas duas personalidades coexistirem na obra de Fernando Pessoa, o poeta decadente que as concebeu, vê-se dramaticamente constituída. Mas não é unicamente acudindo ao facto de Pessoa ser o autor de Campos e de Reis que estes dois elementos tendem à reconciliação. A história das suas vidas artísticas foi criada sob o pressuposto de terem uma origem comum, e tanto Campos como Reis cumpririam uma função à volta da publicação da obra de Alberto Caeiro como o monumento artístico que Pessoa queria que fosse. A esta responsabilidade responderiam ambos, obedecendo respectivamente às características pelas quais eles próprios foram, literalmente, concebidos; um deles enquanto «born-romanticist» e o outro enquanto «born-classicist».

---

contrary, of presenting them with that which gave the greatest possible pleasure to their grandfathers.”» (*Appreciations*, 257).

## “Ultimatum”: a força à espera da ordem

Álvaro de Campos, em nome próprio, amplificou o significado da sua conversão individual, anti-decadente, encenada nos dois números de *Orpheu*, com a publicação do “Ultimatum” no único número da revista *Portugal Futurista*, apreendido pela polícia logo após a saída, no mês de Novembro de 1917 (cf. Almeida, 671-672). O texto que era apresentado como um «mandado de despejo» às figuras notáveis, nações, instituições e ideias estabelecidas na Europa do começo do século XX, seria a expressão directa do “calor” e da “vitalidade” que o «born-romanticist» pateriano devia exprimir em prol da própria originalidade. A meio caminho entre o manifesto de intenções futuras, a constatação de uma realidade insipiente que aspirava à concreção e a justificação auto-definitória de uma individualidade que desprezava o meio à sua volta, o “Ultimatum” torna-se no exemplo paradigmático da faceta pública da obra pessoana no período sucedâneo à publicação de *Orpheu*. Por este motivo, exige ser lido à luz do que hoje conhecemos como uma família de textos, da qual a maior parte acabou por não ser publicada, mas que reunidos pela sua comum característica de serem preparativos do que Pessoa concebeu como a realização do seu maior conseguimento artístico – alcançável unicamente por meio do lançamento público da obra de Alberto Caeiro –, figuram como um prelúdio necessário para a compreensão da obra pessoana como história de um processo artístico em andamento, que existiu, afinal, no meio do contraste entre os muitos e grandes propósitos e os poucos mas significativos conseguimentos.

Sobre a recepção, por parte da crítica pessoana do “Ultimatum”, é preciso fazer algumas considerações. Em primeiro lugar, o estatuto do texto é problemático em si mesmo, e o é mais ainda em relação ao lugar onde foi publicado. Pelo facto de o texto aparecer numa revista que estabelecia desde o título compromissos com um corrente específica, o programa de autodeterminação que Pessoa em numerosas oportunidades quis defender para a sua obra, pareceria suspenso. Se o “Ultimatum” é um manifesto, como foi considerado explicitamente pelo próprio Pessoa, por exemplo num documento em que dito título aparecia sob a designação «Manifestos de *Orpheu*» [BNP 48D-5<sup>1</sup>] – o que também aponta para o facto de o texto ter sido pensado como parte integrante de um possível número da revista –, a pergunta necessária é: um manifesto de quê? Portanto, a publicação numa revista aparentemente futurista, resulta num desvio inevitável. Como apontou Maria Irene Ramalho, existem alguns elementos que podem ajudar a dilucidar com precisão o que em *Portugal Futurista* há de futurismo e aquilo que resiste a tal classificação, e como na



compreensão desta tensão, o “Ultimatum” adquire uma forma e uma função (cf. Ramalho, 143). Uma consideração atenta a este respeito permitirá, também, perceber porque Georg Rudolph Lind achou o “Ultimatum”: «um cavalo de Tróia que tivesse sido introduzido furtivamente, na cidadela do Futurismo» (Lind, 207), tendo em conta que o processo de prefiguração artística autónoma, começado por Pessoa em *Orpheu*, tornaria suspeita qualquer vinculação a um “ismo” que desembarcava em Portugal importado e acompanhado de personagens cujo valor, em termos artísticos, era aos olhos de Pessoa pelo menos duvidoso. Um factor decisivo para a compreensão do estatuto de participação do “Ultimatum” num projecto futurista em Portugal, está relacionado com que uma parte considerável da revista ocupava-se directamente com a apresentação de um expoente icónico para dita escola-artística em Portugal, indiscutivelmente assumido pela figura de Guilherme de Santa Rita. Por exemplo, o ensaio de Raul Leal publicado no mesmo número e intitulado «L’*Abstractionisme futuriste*. Divagation outre-philosophique-Vertige à propos de l’œuvre géniale de Santa Rita Pintor, “Abstraction Congénitale Intuitive (Matière-Force)”, la suprême réalisation du Futurisme» (PFUT, 13), é bastante claro a este respeito, e ao fazê-lo em francês apresenta-se como asserção com projecção internacional, desde o país receptor para o lugar de onde o modelo provinha (cf. Ramalho, 145-146); a Paris cosmopolita que Pessoa nunca visitou.

Precisamente, por causa da entronização de Santa Rita, pode suspeitar-se a existência de uma agenda secreta por trás da participação de Pessoa na revista, ou pelo menos algumas reticências, porque, como já foi apontado no capítulo anterior, a sua opinião acerca do colega de Sá-Carneiro no Liceu Camões estava longe de ser positiva, por esta personagem ser demasiado próxima dos “plebeísmos” finisseculares, típicos dos artistas de Max Nordau (cf. 1.3). Só um motivo menos evidente que o da associação a um projecto colectivo, com objectivos assumidos, poderia induzir Pessoa a ser partícipe de uma publicação cuja matéria passava pela consagração do maior representante do Futurismo em Portugal, sendo que poucos anos antes Pessoa tinha rejeitado explicitamente a tentativa de apropriação do *Orpheu* por parte do mesmo Santa Rita (cf. BNP 114<sup>3</sup>-39<sup>c</sup>; SEN 388-399). A ambiguidade da posição de Pessoa dentro da revista vê-se ainda exacerbada pelos poemas que ali foram publicados em nome próprio. Os conjuntos “Episódios” e “Ficções do Interlúdio”, exageram o elemento introspectivo que Pessoa, em diversas ocasiões, em nome próprio ou de Álvaro de Campos, denunciou como sendo alheio ao Futurismo. Do segundo conjunto de poemas algumas estrofes são suficientes para evidenciar a sua intencional excentricidade:

As horas pela alameda  
Arrastam vestes de seda,  
Vestes de seda sonhada  
Pela alameda alongada  
Sob o azular do luar...  
E ouve-se no ar a expirar –  
[...]  
E são fumos os rumos das barcas sonhadas,  
Nos canais fatais iguais de erradas,  
As barcas parcas das fadas,  
Das fadas aladas e hiemais  
E caladas...  
Toadas afastadas, irreais de baladas...  
Ais...

(PFUT, 23)

Se bem que estes poemas lembram o interseccionismo da “Chuva Obliqua”, ou o imaginário abstracto e obscuro dos “Pauis” (*cf.* Ramalho, 144-145), o qual também sublinha o carácter introspectivo que os caracteriza como decadentistas em contra de uma filiação futurista, o estridente abuso da ecolalia poderia conter ainda uma outra implicação a respeito da relação que estes visariam estabelecer com o lugar onde foram publicados. É difícil não suspeitar que se pode tratar de uma *blague* ante esse último verso «Ais...», que confessa a assonância desvergonhada do poema e a põe num primeiro plano de sentido.

Uma vez mais, resulta oportuno lembrar o texto «*Feigning*» [BNP 134-26<sup>5</sup>; GL, 107] que Pessoa redigira em 1907, após uma primeira leitura de Nordau (*cf.* 1.1), reflectindo acerca do modo como um poeta consciente de que um traço poético pode ser considerado sintoma mórbido por um certo tipo de crítica, escrevia não só prevendo a resposta que o seu poema poderia conseguir, mas pretendendo libertar-se de uma possível morbidez ao torná-la intencional. Em dito texto, o exemplo apontado é precisamente o uso da ecolalia: «having studied the characteristics of degeneracy, among which is echolalia that is to say the repetition by sound» (*ibid.*). Esta ligação ilumina os termos ambíguos nos quais Pessoa participa do *Portugal Futurista*, onde, conscientemente, poderia estar a “fingir” um lugar entre os “loucos” tão só como uma “ficção do interlúdio”, enquanto o seu projecto individual era devidamente retomado.<sup>145</sup> Em qualquer dos casos, no momento de fazer um sumário daquilo que até 1928 tinha publicado em nome próprio, na “Tábua Bibliográfica”

---

<sup>145</sup> Lembre-se que até ao segundo semestre de 1917 ainda estavam vigentes os planos de publicar o *Orpheu* –, o que relativiza o grau de compromisso de Pessoa com a outra revista trazendo ainda um sentido particular de *blague* e insinceridade à obra assinada em nome próprio e não em nome alheio. O título “Ficções do Interlúdio” será recuperado nos anos trinta como designação do conjunto «drama em gente» em termos abrangentes (*cf.* TH, 236-240), sublinhando assim a ideia de que esta construção designa um jogo de despersonalização.

apresentada na *Presença*, Pessoa decidiu não referir os seus poemas em *Portugal Futurista*, subtraindo-lhes valor, e só o “Ultimatum” de Campos aparece referido (cf. 3.2).

No momento de publicação do “Ultimatum”, é possível que Pessoa tivesse claro que não lhe competia, nem a ele nem às suas criaturas, a defesa do Futurismo, talvez por achar que o seu projecto artístico mantinha uma relação o suficientemente distante dos pressupostos fundadores de dita escola internacional, como se propunha revelar em breve publicamente. Pelo contrário, a aparição lado a lado com aquilo a que sua obra também se opunha, poderia servir como agente iluminador da diferença. Neste sentido poderia ser lida a dedicatória da “Ode Marítima” de Campos a Santa Rita, no segundo número de *Orpheu*. Esta ocorrência obriga a reconsiderar o modo como Pessoa fazia uso das dedicatórias nos seus poemas, lendo-as não como homenagens laudatórias, mas como elementos de evocação dialógica que, em muitos casos, pretendiam ser exemplificadoras de um argumento crítico como o fora no seu tempo o “Opiário”, dedicado a Sá-Carneiro (cf. 1.3), e ainda o teriam sido outros poemas de Campos que não chegaram a ser publicados em vida.<sup>146</sup> Ainda a este respeito, veja-se o importante esboço de uma carta em francês que Campos redigiria ao próprio Filippo Marinetti, comentando-lhe a possibilidade de incluir o seu nome na dedicatória de uma reedição da “Ode Triunfal” [BNP 21-122<sup>v</sup> e 123<sup>v</sup>; SEN, 377]. A carta visava explicar que a “Ode” não era futurista e esta intenção só se vê reforçada pela inclusão da dedicatória e pela necessidade de se dirigir a Marinetti (cf. Pizarro 2012, 114-115). Nestes casos, Pessoa estaria a aproveitar cenários de confrontação para construir identidades na diferença.

Um documento explícito a respeito desta prática é uma carta à direcção do *Diário de Notícias*, datada de 4 de Junho de 1915, que se debruça sobre a caracterização crítica da revista *Orpheu* após o lançamento do primeiro número:

A attitude principal do futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é alma, quanto é sentimento, emoção, lyrismo, subjectividade em summa. [...] Ora se ha cousa que [seja] typica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento portuguez) é a subjectividade excessiva [...] A César o que é de César. Aos Interseccionistas, chame-se interseccionistas. Ou chame-se-lhes *paulicos*, se se quiser. Esse termo, ao menos, caracteriza-os, distinguindo-os de outra qualquer escola. [...]

[BNP 21-122 e 123; PAC, 250]

Note-se que, aqui, Campos sublinha a diferença entre Futurismo e Interseccionismo – este último sendo usado como sinónimo de Paúlismo –, como objecto da digressão crítica

---

<sup>146</sup> Vejam-se a “Ode Marcial” dedicada a Raul Leal (cf. PAL, 147 e 595), e “A Passagem das horas” a Almada Negreiros (cf. PAL, 191 e 598).

acerca de uma parte do conteúdo do *Orpheu*, precisamente a mesma que Pessoa exageraria com os seus histriónicos poemas em nome próprio em *Portugal Futurista*. O mais relevante no argumento de Campos é o facto de considerar os autores de *Orpheu* como artistas distintos de outra escola qualquer, e os nomes dos movimentos, aqui, parecem implicar somente a necessidade de remarcar dita diferença.<sup>147</sup>

Neste sentido, a publicação de partes da própria obra junto de certas obras alheias cumpriria uma função semelhante. Este também teria sido o motivo por trás da colaboração de Santa Rita no segundo número de *Orpheu*, como explica Campos na mesma carta: «No 2.º numero do *Orpheu* virá collaboração realmente futurista, é certo. Então se poderá ver a differença, se bem que seja, não litteraria, mas pictural essa collaboração. São quatro quadros que emanam da alta sensibilidade moderna do meu amigo Santa Rita Pintor» (*ibid.*).<sup>148</sup> Na mesma carta, após os juízos sobre o Futurismo e o Interseccionismo, Campos faz virar o discurso sobre si próprio, e com isto pretende explicar a sua posição em relação às diversas opções de associação a movimentos específicos:

A minha “Ode Triunfal”, no 1º numero do Orpheu, é a unica cousa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assumpto que me inspirou, não pela realisação – e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas. | Eu, de resto, nem sou interseccionista (ou paulico) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações.

[BNP 21-123; PAC, 250-251]

Esta afirmação do autor culmina precisamente com a assinatura da carta como «engenheiro e poeta sensacionista» (*ibid.*, 251). Interessantemente, o procedimento pelo qual Campos resiste à associação a qualquer dos três possíveis movimentos é virando-se sobre si próprio, num gesto que se tornará constitutivo do seu percurso artístico, e, ao mesmo tempo, da maneira como Pessoa foi modelando a organização e classificação da sua obra em nome de outros.

Ainda num outro texto, em formato de carta e redigido após a publicação do segundo número do *Orpheu*, mas que provavelmente não teria sido enviado ao destinatário, Pessoa pretendia explicar a diferença entre o seu trabalho e o Futurismo, lançando um juízo a respeito de Santa Rita que contrasta com o trato amigável que Campos lhe dera na carta ao *Diário de Notícias*:

---

<sup>147</sup> Osvaldo Silvestre deteve-se com atenção na análise das tensões entre paúlismo-interseccionismo e futurismo (*cf.* 1990, 89). Para o argumento aqui defendido o mais relevante é a intenção de Campos de marcar um distanciamento pela negativa na exclusividade do ismo que antecede o Sensacionismo que ele próprio apresenta, e que no momento de publicação desta carta poderia ser ainda uma escola de um único membro.

<sup>148</sup> Uma notícia publicitária teria sido publicada numa folha voante: «Vêr no II numero de “ORPHEU”, a sair em junho: | Colaboração especial do futurista | **Santa Rita Pintor.**» [BNP 48D-12ª].

(1) O termo «futurista», que designa uma escola litteraria e artistica possivelmente legitima, mas, em todo o caso, com normas estreitas e perfeitamente definidas, não é applicável ao conjunto dos artistas de ORPHEU, nem, até, a qualquer d'elles individualmente, ressalvado o caso do pintor Guilherme de Santa Rita, e lamentaveis episodios de José de Almada-Negreiros.

[BNP 87A-19; SEN, 69]

A associação do Futurismo com Santa Rita, considerada directa e acertada e, no caso de Almada, “episódica” e “lamentável”, marca claramente o quadro dos afectos pessoais. Mas a relação entre Pessoa e o Futurismo, e particularmente entre Campos e o Futurismo, deve ser concebida como resultado de um processo de diferenciação com múltiplas fases, uma vez que, num momento posterior, Campos responderia abertamente à dita designação, como o indica uma enigmática entrevista por ele concedida no Terreiro do Paço por volta de 1925, que levaria o cabeçalho: «ALVARO DE CAMPOS ENGENHEIRO NAVAL E POETA FUTURISTA concede ao □ uma entrevista sensacional» [BNP 21-124<sup>r</sup> a 131<sup>r</sup>; PAC, 77-84].<sup>149</sup> A entrevista não chegou a ser publicada mas a sua existência leva a pensar que Pessoa amparava a designação Futurista num certo sentido, que seria distinto daquele que em *Portugal Futurista* teria sido representado por Santa Rita, morto em 1918, levando, talvez, consigo o significado da categoria que Pessoa rejeitava e que faria que, com alguma distância com relação à confrontação nos anos do *Orpheu*, Campos pudesse ser futurista, nos seus termos, num momento posterior.<sup>150</sup>

Especificamente sobre o “Ultimatum”, Irene Ramalho propôs uma hipótese de categorização desta parte da obra de Campos afastada do Futurismo, que merece consideração: «[...] se os “Apontamentos para um estética não-artistotélica” são, de facto, um esforço de fundamentação teórica do Sensacionismo, o *Ultimatum* é o seu manifesto poético.» (Ramalho, 143). Não obstante os dois textos citados por Ramalho serem parcialmente coerentes com os fundamentos incompletos, porém múltiplas vezes esboçados do projecto que Pessoa chamou Sensacionismo – que após 1917 começaria a desaparecer dos planos da obra ao ponto de em 1925 Campos poder ser um «futurista» que dava entrevistas «sensacionais» –, são necessárias algumas considerações. No caso do “Ultimatum”, chamá-lo «o manifesto poético do sensacionismo» tem implicações sobre a compreensão daquilo que Pessoa preparou como a apresentação crítica da sua “escola-não-

<sup>149</sup> Sigo a datação defendida pelos editores da *Prosa de Álvaro de Campos* (cf. PAC, 81).

<sup>150</sup> Ainda a este respeito note-se um gracejo com o significado de futurismo como designação de escola, numa carta a Gaspar Simões de 1931, num tempo em que Pessoa já não tinha nenhum interesse por associações “ísmicas”: «Em muitas coisas pertenço à seita dos addistas, e sou authenticamente futurista no sentido de deixar tudo para amanhã.» (CP, 154).

escola”. O ponto polémico é que, a partida, o Sensacionismo esteve pensado como uma designação abrangente que visava reunir tanto o “neo-romantismo” de Campos como a corrente “neo-clássica” que lhe seria concorrente. Por este motivo, o Sensacionismo em si só poderia existir quando expostas lado a lado as obras opostas que ainda não eram publicadas, mas que já nesses anos preenchiam dezenas de páginas no *atelier* de escrita pessoano. À luz desta consideração, se o “Ultimatum” se inscreve como acto inaugural do Sensacionismo fá-lo necessariamente de modo parcial. Isto é, o “Ultimatum” como “Manifesto” poderia pertencer ao que se anunciava como a nascente corrente Sensacionista mas de modo nenhum totalizaria ou concretizaria as pretensões da corrente, embora apresentasse um indício do que estaria por aparecer. O “Ultimatum” seria a expressão pública de um dos elementos que Pessoa exporia num esboço de carta inconcluso e não datado, dirigido ao jornal *O Herald* de Faro, na qual explicava como o Sensacionismo é um fim ao qual se pode chegar a partir de três caminhos, um dos quais é o produto de um excesso da sensibilidade romântica do século anterior:

A fusão implica um processo romântico levado até o fim: aprofundar o sentimento individual até encontrar a sua essência metafísica, por onde ele se universalize [...] O primeiro processo é um enriquecimento do classicismo; o segundo uma classicização do romantismo; o terceiro um endurecimento do simbolismo. Pela tripla via assim chegamos ao mesmo fim – o sensacionismo.

(COR I, 225).

É claro que neste esquema há uma referência aos poemas assinado por Fernando Pessoa e as odes por publicar de Ricardo Reis. O “Ultimatum” corresponderia directamente a este segundo processo, que também é análogo ao modo como operaria o “born-romanticist” pateriano.

Um documento do espólio oferece algumas luzes a respeito das componentes do “Ultimatum”. De facto, numa data próxima da publicação do segundo *Orphen*, Pessoa punha um possível antecedente do texto de Campos dentro de uma lista com o título «*Manifestos sensacionistas*» [BNP 48D-7; SEN, 334], sublinhando a necessidade de um conjunto: «1. Ultimatum: timbre alado em Auréola: insulto. | 2. Vimos crear a lit[eratura] portuguesa. (manifesto sociológico) | 3. O Sensacionismo (manifesto à O[scar] W[ilde]) | 4. Manifesto científico | 5. Manifesto dizendo quanto nos outros não foi dito» [*ibid.*]. O “Ultimatum” era, provisoriamente, caracterizado por uma frase preenchida pela linguagem paulista das cartas entre Pessoa e Sá-Carneiro, de 1913-1914, e a lista apresentada parece consistir numa recuperação tardia de material redigido possivelmente naqueles anos, que não casualmente faz referência àquele Oscar Wilde que marcara o afastamento com o

Paulismo e a passagem para novas correntes. Um manifesto “à sua maneira” poderia ser o recurso a uma colecção de aforismos ou epigramas paradoxais, como aqueles que prefaciaram o *The Picture of Dorian Gray* ou as *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, por exemplo.<sup>151</sup> Acertadamente, Jerónimo Pizarro apontou para uma folha que poderia corresponder ao primeiro título nesta lista [BNP 75-68<sup>r</sup>; SEN, 115], e que teria sido redigida antes da publicação do *Céu em Fogo*, de Sá-Carneiro, em 1915 (cf. SEN, 498-499):

Dado ser /proximo/ o definitivo aparecimento do poeta maximo da nossa Raça, e do Mundo Moderno, já anunciado, mesquinhamente é certo, pelo nome ainda pouco aureo e sem nexu sphyngico de super-Camões; certa necessidade de reagir em Leonino contra a vida, como a entendem os que vivem e trabalham; [...] convem dar á revolta dos Superiores a sua Bandeira Errada e ao Elmo Essencial do Brazão outro e remoto o seu timbre alado em auréola

[BNP 75-68; SEN, 115]<sup>152</sup>

Este texto pretende ser um prefácio de um acontecimento maior, que vem recuperar a profecia que Pessoa lançara em 1912 n’*A Águia*. A linguagem utilizada e a particular escolha de palavras não parece pertencer a Campos, ou pelo menos não ao Campos que acabará por publicar o “Ultimatum” em 1917. Note-se, também, que este texto só pode ser considerado semente do definitivo “Ultimatum” na parte inicial deste. Após a breve introdução, acima citada, o texto passa a atacar aos futuristas, cubistas e orfistas, para depois ficar suspenso. Esta divisão alimentou a hipótese de Pizarro acerca de como uma primeira parte do “Ultimatum” de 1917, implicou uma reformulação de possíveis manifestos interseccionistas referidos por Pessoa na sua correspondência com Côrtes Rodrigues e Sá-Carneiro (cf. SEN 233-234). Note-se, também, que a ideia de um «manifesto sociológico» que desenvolvesse a frase «crear a lit[eratura] portugueza», ainda pode ser identificada na versão do “Ultimatum” que acabou por ser publicada, o qual sugere a possibilidade de compreender o texto de Campos como uma síntese de um conjunto de textos anteriormente projectados, do qual tão só o elemento directamente associado a Oscar Wilde teria sido depurado ou pelo menos muito bem disfarçado.

Voltando à proposta de Irene Ramalho, aquilo que resulta mais favorável para a relação directa entre o “Ultimatum” de 1917 e o Sensacionismo, é que Campos, uma vez

<sup>151</sup> Existem, de facto, dois documentos que poderiam responder à ideia de um «Manifesto» sensacionista, à *Oscar Wilde*. Um deles possui o subtítulo “Axiomas-Postulados-Princípios Essenciais” [BNP 75-61<sup>r</sup> e 67; SEN 113-114]; o outro simplesmente tem o título «*Para Orpheu*» [BNP 20-116 a 119; SEN 176-179], neste último encontra-se um trecho que será relevante para o argumento desta dissertação mais adiante (3.1): «Não ha criterio de verdade senão não concordar consigo proprio. O universo não concorda consigo proprio, porque passa. A vida não concorda consigo propria, porque morre. O paradoxo é a formula typica da Natureza. Porisso toda verdade tem uma fórma paradoxal».

<sup>152</sup> Numa linha de desenvolvimento semelhante veja-se o documento [BNP 133-75 a 75c; PAC, 162-165].

mais, se desempenha com grande habilidade – pela sua condição crepuscular (*cf.* 1.3) – na conjuntura de passagem de um estado a outro, de uma concepção de literatura a outra. Esta transitoriedade é, de facto, a realização de um traço fundamental do carácter abrangente que o Sensacionismo pretendia, mas não é sintetizadora de toda a sua complexidade. Por este motivo a estrutura do “Ultimatum” deve ser considerada com detalhe, tendo em conta que é também neste aspecto que o Campos anti-futurista afiançaria a sua individualidade e singularidade a respeito do lugar onde publicava, sendo ele o grande construtor da “Ode Marítima”, como será dito compulsivamente em diversos textos.

A razão de ser do título “Ultimatum”, como é claro para todos os críticos que sobre ele escreveram, encontra-se na evocação directa de um acontecimento histórico definatório da história portuguesa no final do século XIX: o *Ultimatum* britânico que ordenava o abandono de territórios portugueses na África austral em 1890. Nada casualmente, este seria o mesmo ano em que nascera Campos, e note-se que a aparição de esta informação biográfica pareceria estar directamente associada à publicação do “Ultimatum”.<sup>153</sup> Sobre a relação entre o título do texto e o acontecimento histórico, Estela Vieira sublinhou o valor simbólico que o acontecimento adquiriria no contexto português, após o qual escreveram figuras notáveis do Portugal finissecular:

[...] Eça, Junqueiro, and others interpreted the Ultimatum as an apocalyptic event in Portugal's intellectual history [...] For Portugal the Ultimatum is apocalyptic in nature because it represents a final catastrophic incident that brings a long period of national decadence to an end, and at the same time marks the possibility of creating a new political and social reality for the country.

(Vieira, 121).

A exploração de um cenário apocalíptico, semelhante àquele que Nordau vira, a escala europeia, na expansão da literatura decadentista (*cf.* 1.1), iria ser aproveitada por Pessoa, como padrão de uma transição necessária, que por contraste com o desastroso da situação prévia, à qual se opunha, adquiria o tom triunfalista característico do Campos do *Orphen*. Estela Vieira apontou também para o facto da linguagem usada por Eça e por Antero de Quental, em textos redigidos como comentários ao acontecimento histórico, teria fixado a caracterização de Portugal como uma nação adormecida, acordada pelo abalo

---

<sup>153</sup> Sendo referida pela primeira vez num texto posterior a Novembro de 1917 mas anterior a Novembro de 1918 – como o sugerem algumas referências à guerra ainda decorrente –, redigido em inglês e onde Campos é descrito com algum detalhe e até são reproduzidas frases da sua conversação: «Alvaro de Campos was born in Lisbon on the 13<sup>th</sup>. October of 1890 and travelled extensively in the East and through Europe, staying chiefly in Scotland» (*cf.* BNP 21-121<sup>v</sup>; SEN, 276). O mais frequente acerca das informações biográficas que Pessoa concebeu para as suas criaturas foi que estas se vissem sujeitas a múltiplas variações à medida que as figuras iam sendo descritas com maior detalhe, mas, no caso de Campos, o relato manter-se-á ainda vigente na carta que Pessoa enviou a Adolfo Casais Monteiro a 13 de Janeiro de 1935



do *Ultimatum* (*ibid.*, 121-122). Esta ideia seria favorável à pertinência de Campos para tratar da questão, sendo ele próprio o poeta acordado por Caeiro, que poderia agora, por sua vez, acordar à nação (*cf.* 1.3). Precisamente a este respeito se referia Joel Serrão em 1979, quando afirmava: «“Ultimatum” [...] representa no conjunto da obra pessoana um momento de importância fundamental. Com efeito, nesse manifesto pessoanamente se interseccionam uma conclusão e um programa. É como que o termo de um ciclo e o começo de outro.» (UPSP, 61).

Contudo, para apreciar melhor o modo como Campos e o “Ultimatum” se definem reciprocamente, é necessário lembrar que o texto se encontra graficamente dividido em três partes, embora muitos exegetas o tenham querido ler dividido em duas.<sup>154</sup> A primeira parte consiste numa enumeração frenética mas sistemática, que pretende convocar o presente estabelecido no panorama cultural “ocidental”, encarnado pelos nomes próprios de alguns dos seus representantes notáveis, e que acaba com a interjeição sintética e decompositora: «**MERDA!**» (PFUT, 32). Uma segunda parte, comparativamente mais curta do que as outras duas é descritível, sumariamente, como múltiplas respostas à pergunta: “o que a Europa quer?”, e finaliza com o anúncio do «novo caminho», introduzido por um reclamar de aptidão por parte do autor – de novo explicitamente crepuscular – e seguido por uma interjeição graficamente capitalizada: «Ergo-me ante, o sol que desce, e a sombra do meu Desprezo anoitece em vós | Eu, ao menos, sou o bastante para indicar o Caminho! | Vou indicar o caminho | **ATTENÇAO!**» (*ibid.*). A terceira e última parte, possui uma forma marcadamente diferente das anteriores, que passa da declaração sintética de princípios e referentes de oposição, para o ensaio explicativo de uma receita terapêutica<sup>155</sup>, com passos sucessivos claramente enumerados e que são, a todas luzes, um prefácio a um acontecimento por vir.

A síntese do presente e a sua dejectação, encenada na primeira parte, constitui o processo de digestão que Campos executa e que figura como um passo prévio necessário para dar começo à novidade, que tem início, precisamente, na auto-afirmação do indivíduo.<sup>156</sup> O Campos aglutinador dos precedentes, vistos como decadência sintetizável pela acção individual que conclui em dejectação, transforma-se, a seguir, no arauto de um

---

<sup>154</sup> Esta divisão é diferente da de Lind, Vieira e Ramalho. Joel Serrão reconheceu o que chamou três vectores estruturantes no “Ultimatum”: «“Ultimatum” é, na verdade, a intersecção de três vectores: o nietzscheanismo, o futurismo e o nacionalismo místico». Portanto, não os interpretou como sequencialidade no texto, mas viu-os como forças actantes em simultâneo. Este olhar ofusca o que no texto é uma progressão cronológica.

<sup>155</sup> Prefiro esta definição que a “receita filosófica” que Vieira descreveu (*cf.* Vieira, 130), por razões que serão explicadas a seguir.

<sup>156</sup> Neste ponto, Estela Vieira viu um paralelo com o modernismo brasileiro, mas a descrição gastronómica dos referentes é menos sistemática do que ela pretende (*cf.* Vieira, 127). Por lapso, Vieira parece pensar que a palavra «Merda» só aparece numa versão prévia do documento e não na versão definitiva (*ibid.*).

novo começo. Note-se como, em relação ao esquema primigénio dos «manifestos sensationistas» que Pessoa projectara, esta primeira parte equivaleria ao elemento antes chamado «Ultimatum: timbre alado em Auréola: insulto» [BNP 48D-7; SEN, 334], embora prescindindo, agora, da linguagem típica do Paulismo-Interseccionismo que em *Portugal Futurista* prevalece somente associada ao material apresentado sob o nome Fernando Pessoa.

Após a “purga” marcadamente gráfica no final da primeira parte do “Ultimatum”, Campos procede como o aristocrata de William Empson que Wilde não teria conseguido ser (*cf.* 1.2), e que podia reclamar o reconhecimento, antes de apresentar conquistas que justificassem o seu pedido. Esta secção do “Ultimatum” consiste precisamente na apresentação de títulos auto-atribuídos, que pretendem convocar aquela «**ATENÇÃO**» capitalizada graficamente no final da secção: «Eu, ao menos, sou uma grande Ansia [...] Eu, ao menos, sou do tamanho da Ambição Imperfeita [...] Eu, ao menos, sou o bastante para indicar o Caminho! [...]» (PFUT, 32). Esta segunda parte teria, talvez, sido redigida como uma versão depurada de algo que Pessoa num momento anterior pensou chamar «manifesto á O[scar] W[ilde]» [BNP 48D-7; SEN, 334], e que pelo caminho se tornou verdadeiramente aristocrático, deixando cair a formulação paradoxal – característica dos aforismos wildianos –, para ser simples e directamente afirmativa.

Dito isto, é todavia a terceira parte do “Ultimatum”, considerada por Georg Lind como a menos interessante, por não ver nela «sombra de praticabilidade» e achar que se trata tão só de uma «bela exibição dialéctica» (Lind, 216), a que requer maior consideração no panorama abrangente da obra de Pessoa. A conclusão do “Ultimatum” é mais um pedido de colaboração, que uma auto-apresentação, do tipo da segunda parte. Aqui, Campos vê-se a si próprio como um João Baptista que anuncia o caminho mas que admite não ser *ele* o caminho:

Mas qual o Methodo, o feitio da operação collectiva que ha de organizar, nos homens do futuro, esses resultados? Qual o Methodo operatorio inicial?  
| O methodo sabe-o só a geração por quem grito por quem o cio da Europa se roça contra as paredes! Se eu soubesse o Methodo, seria eu proprio toda essa geração! | Mas eu só vejo o Caminho; não sei onde elle vae ter.

(PFUT, 34)

O final do “Ultimatum” inclui a enumeração dos princípios por meio dos quais se dará na Europa a aparição de uma nova era em diversos níveis (“em política”, “em arte” e “em filosofia”). O manifesto, põe Campos numa posição de reconhecimento de um outro necessário para os seus próprios objectivos, princípio este fundador do Sensacionismo, nos

termos em que Pessoa o ambicionara como corrente não dogmática. Campos adquire a capacidade de se relacionar directamente com os elementos que lhe são aparentemente mais contrários em termos de correntes literárias, prefaciando-os (*cf.* Lind, 105-106 e Ramalho, 151). É precisamente mantendo-se mais próximo da visão mediadora entre “romantismo” e “classicismo” de Pater, que é possível ler menos radicalmente as relações de diferenciação entre os Campos e Reis, e ainda, Caeiro, que existem inteiramente na comunicação que pretendem manter entre si, e que uma vez rota os tornaria menos existentes.

Veja-se, à luz destas considerações, a terceira parte do “Ultimatum” em detalhe como desenvolvimento ulterior do que Pessoa antes designara como um «manifesto sociológico» e um «manifesto científico» sintetizados, levando a prosódia de Campos desde a forma paragrafada da sucessão de afirmações, com que o começo do “Ultimatum” lembra algumas passagens das “Odes” de *Orpheu*, até à prosa fluída e sem disfarce.<sup>157</sup> Em primeiro lugar Campos proclama «**A Lei de Malthus da Sensibilidade**» (PFUT, 32), por meio da qual pretende explicar o modo como, nas projecções díspares da relação entre a sensibilidade individual e o meio que aporta os estímulos, o caminho da arte perdeu-se na morbidez causada pela desproporção entre ambas as medidas. O artista que quer responder às necessidades do seu meio presente de variações vertiginosas, fica, segundo esta ideia, numa incómoda posição semelhante à de alguém que ao ser questionado sobre as horas na rua, queira dar uma resposta incluindo as centésimas de segundo que o seu relógio se empenha em marcar.

Frente a este frenético panorama, Campos imagina um cenário apocalíptico: «Temos portanto, um dilemma: ou a morte da civilização, ou a adaptação artificial, visto que a natural, a instintiva falliu.» (*Ibid.*, 33). A solução, em termos próprios da linguagem de Campos, é a proclamação de «**A necessidade da Adaptação Artificial**» (*ibid.*): «[...] temos de substituir a morbidez natural da desadaptação pela sanidade artificial feita pela intervenção cirúrgica, embora envolva uma mutilação.» (*ibid.*). Por outras palavras, esta adaptação implica uma dissociação; uma suspensão da relação entre o indivíduo e o seu meio que permita ao primeiro viver vendo o segundo como este em realidade não é – o qual lembra o ideal crítico de Wilde em mais do que um sentido (*cf.* 1.2) –, mas que, sobretudo, abre desde Campos, a porta para a ideia de uma existência concreta na

---

<sup>157</sup> Sobre o que Campos queria dizer com “sociológico” e “científico”, veja-se o texto «O que é a metaphysica» publicado no terceiro número da *Athena*, e considerado na secção seguinte deste capítulo (*cf.* 2.3).

modernidade daquilo que as obras de Alberto Caeiro e Ricardo Reis pretendem ser dentro do drama pessoano.

Num caderno usado entre 1914 e 1916 – o mesmo onde aparece a lista das obras de Pater [BNP 144D<sup>2</sup>-99<sup>f</sup>] –, encontra-se um apontamento que contribui para a compreensão da relação entre a “adaptação artificial” e as obras de Caeiro e de Reis:

Sobre artificialidade, como seja a do *genero pastoril* no periodo neo-classico: Todas as epocas tem a sua insinceridade. Toda a lit[eratur]a assenta sobre uma base de mentira. No romantismo as “grandes paixões” (e.g. Cha[teaubrian]d, Hugo, Byron); no realismo a realidade excessiva, e, porisso, falsa □ mais modernamente a extranheza absurda, com que só sentimos o que não sentimos... A falsidade é a base da inspiração [...]

[BNP 144D<sup>2</sup>-139<sup>r</sup>; SEN, 343]

No caso específico do Campos, autor do “Ultimatum”, a suspensão da relação entre o sujeito e o meio, supõe o encontro com um possível anacronismo fabricado para o alívio do homem obcecado com a necessidade de ver o mundo moderno tal como passa diante de si. Anacrónico é o “born-classicist” que Pater concebeu no seu “Postcrip”, como se viu anteriormente. Por isso, os princípios que Campos proclama no “Ultimatum” seriam proposições lançadas ao vácuo se não for levado a cabo o procedimento necessário para que se concretizem, isto é, se a parte que não é ele mas que compõe necessariamente o que ele chama “toda uma geração”, não se apresentar. O começo do «Methodo» que Campos afirma desconhecer – «Se eu soubesse o Methodo, seria eu-proprio toda essa geração!» (PFUT, 34) – é um acto projectivo da sua terceira proclamação, intitulada «**A intervenção cirurgica anti-christa**» (PFUT, 33), da qual ele próprio se acha um paciente bem-sucedido. Note-se que, se bem Campos acaba o “Ultimatum” anunciando a vinda de uma “humanidade dos engenheiros”, da qual ele, paradigmaticamente, faz parte, houve uma outra profissão apta a fazer intervenções cirúrgicas que teria intervindo directamente nesta transformação.<sup>158</sup>

A leitura aqui apresentada do “Ultimatum”, em contexto, permite ainda integrar algumas das recorrentes descrições que Pessoa redigiu a respeito de Campos. O engenheiro foi descrito provisoriamente como um “futurista equilibrado” (cf. BNP 87-43<sup>r</sup> e 44<sup>r</sup>; SEN, 47) aquele equilíbrio resultando da ida ao encontro do classicismo, que mais tarde provocaria o acrescento na sua biografia de um tio beirão que lhe tinha ensinado latim (cf. CP, 258). O classicismo de Campos ficou explícito num texto que Pessoa redigiu em inglês

<sup>158</sup> A importância dos engenheiros como uma superação do que nos esquemas sensacionistas foi chamado primeiramente de “neo-romantismo” foi explicitada num outro texto que pretende explicar porque é necessário que Campos tenha uma profissão específica: «A literatura dos novos românticos (futuristas e cubistas) desaparecerá por completo, dada a necessidade de reconstruir as cidades e as pontes.» [BNP 88-5<sup>r</sup>; SEN, 198].

como possível prefácio a uma antologia de poetas sensacionistas, e que tem sido em múltiplas ocasiões associado à potencial obra de Thomas Crosse:

Alvaro de Campos is excellently defined as a Walt Whitman with a Greek poet inside. He has all the power of intellectual, emotional and physical sensation that characterised Whitman. But he has the precisely opposite trait – a Power of construction and orderly development of a poem that no poet since Milton has attained. Alvaro de Campos' *Triumphal Ode*, which is written in the whitmanesque absence of stanza and rhyme (and regularity) has a construction and an orderly development which stultifies the perfection that *Lycidas*, for instance, can claim in this particular. *The Naval Ode*, which covers no less than 22 pages of *Orpheu*, is a very marvel of organisation.

[SEN, 216]<sup>159</sup>

O Campos que conclui o “Ultimatum” é precisamente aquele que manifesta o princípio construtor que faltava ao Futurismo, mas que também contrasta o elemento decadentista que Pessoa associou ao dinamismo de Whitman. Por este motivo a “Ode Marítima” no *Orpheu* 2, foi dedicada a Santa Rita, não como homenagem mas como lição daquilo que os futuristas não conseguiam fazer e que Campos fazia esplendorosamente, *à la manière* de Milton.<sup>160</sup>

Muito longe de querer provar a “praticabilidade” das intenções de Campos, o que uma leitura contextual do “Ultimatum” pode fazer é reconhecer-lhe o seu lugar inaugural, desde onde o “born-romanticist” “purgava” ou dejectava de si, aquilo que não era “organicamente apropriado para si mesmo”, numa linguagem muito próxima do “Postcript” de Pater (*Appreciations*, 270). Este Campos que ia ao encontro do princípio classicista que o habitava e ordenadamente encontrava o seu lugar, não entre as correntes da época que se praticavam pela Europa fora, mas antes nesse voltar-se face ao ideal clássico que acalma e perdura, que afinal somente estaria dentro de si, porque não era um acompanhamento do seu tempo. O “Ultimatum” conclui com um Campos «de costas pra a Europa, braços erguidos, fitando o Atlantico e saudando abstractamente o infinito» (PFUT, 34), e com ele a obra pública de Pessoa vira-se face à intenção de dar a conhecer aqueles doutores cirurgiões que haveriam de dar ao mundo um novo mundo, após o cristianismo, com os quais Campos reconhece ter uma relação directa, mas não isenta de discórdias.

---

<sup>159</sup> Este texto não se encontra no espólio, e foi reproduzido a partir de uma publicação na revista *Tricornio* em 1952 (cf. SEN, 215). Poderá ser associado a alguns planos de Crosse, como por exemplo: [BNP 143-5r; cf. Sepúlveda: Uribe 2013, 67].

<sup>160</sup> Veja-se ainda uma carta a Santa Rita (cf. SEN, 397). Curiosamente o elemento “classicista” do “Ultimatum” é também análogo ao modo como Pessoa achava que a educação clássica de Wilde actuava como limite da dispersão, como já foi notado anteriormente (cf. 1.1). Este seria, talvez, o motivo por detrás da inserção na biografia de Campos daquele tio beirão que lhe ensinou latim.

A respeito do projecto sensacionista, em termos gerais, o “Ultimatum” manifesta-se como nota de auto-reflexão por parte de Pessoa acerca da pretensão de organizar “ismos”: «Passae, frouxos que tendes a necessidade de serdes istas de qualquer ismo!» (PFUT, 31), declaração esta necessariamente dissonante numa revista futurista. Uma vez mais, é durante o processo de escrita que Pessoa se auto-recrimina sobre aquilo que pudessem ter sido os seus próprios objectivos num momento anterior. A ideia da escola, justificada por uma relação contextual que responde a um determinado período histórico, perde força enquanto é projectada uma narrativa de desenvolvimento individual, que Campos começaria paulatinamente a encarnar, definindo a sua identidade e determinando os seus limites. Só após conseguido isto poderia ir ao encontro daqueles outros que o ajudariam a traçar o contorno da sua individualidade.<sup>161</sup> Neste sentido, estaria aqui a manifestar-se o que Pessoa descreveu como o desenvolvimento tripartido de um drama, “organicamente concebido”, no qual a segunda fase consistiria em iluminar as personagens, previamente “informadas” pelo “instinto psicológico”, mediante a caracterização de cada uma delas em contraste com as outras: «descobrimo uns por meio dos outros» [BNP 18<sup>1</sup>-72<sup>r</sup>; PET, 96]. Assim como Pater adicionou à frase de Matthew Arnold sobre o objectivo da crítica a necessidade de uma investigação subjectiva (cf. CFP 8-425, X), o olhar crítico que configuraria a organização da obra pessoana ganha um carácter marcadamente introspectivo que, subtilmente, começa a deixar de lado o panorama geral, historicamente motivado, à medida que explora narrativas pessoais, de encontros entre indivíduos, poemas e conjuntos de poemas que são gente. Não são já os ismos a maior preocupação de Pessoa depois do “Ultimatum”, não haverá ismos na *Athena*. A acção colectiva da obra de Pessoa após *Orphen* é a de um individuo só, paradoxalmente dividido.

Acerca da vida de Campos, um momento crucial na sua possível história individual produziu trechos de um poema inconcluso, mas que constitui uma semente do que mais tarde viriam ser as “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”. Este poema inclui um sentido muito particular pelo qual Campos poderia ser chamado futurista, numa espécie de acepção íntima. O poema intitulado “A Partida” – precisamente uma leve variação do título do poema de Sá-Carneiro que cumpriria um papel definitório no abandono do Paulismo (cf.

---

<sup>161</sup> A este respeito vejam-se também dois esboços que não foram incluídos na versão publicada do “Ultimatum”, em que Campos se expressa sobre a necessidade de não vincular-se a nenhum “ismo” (cf. SEN 241-243). Outro texto, redigido no marco das explicações em torno do Sensacionismo, fala da necessidade de criar movimentos como um sintoma da “degeneração” apontada por Nordau: «Examine the affirmation of Max Nordau [...] that the formation of artistic groups is a bad symptom, inasmuch as art, being very deeply individualistic, is a phenomenon which only morbidly can involve a formation of parties and coteries. [...] parties and coteries have always been either a danger, or a symptom of badness, in art» [BNP 88-32r; SEN, 175].

1.3) –, apresenta um Campos “filho pródigo” que regressa ao encontro do «mestre Caeiro» após a sua viagem individual:

Olho e o passado é uma especie de futuro para mim.  
Mestre, Alberto Caeiro, que eu conheci no principio  
E a quem depois abandonei como um espantalho reles,  
Hoje reconheço o erro, e choro dentro de mim,  
Choro com a alegria de vêr a lucidez com que choro

[BNP 71-16v; PAL, 217]<sup>162</sup>

Campos, o «born-romanticist», chora com alegria a lucidez com que Caeiro lhe permitiu ser orgânico até as lágrimas. Pessoa, na história que conta do poeta no poema encontra um sentido para a sua obra que virá substituir o interesse por fazer “ismos” literários, pela possibilidade de “aprofundar nas particularidades dos objectos” concebidos, e desenvolver, por meio da escrita, retratos imaginários de individualidades. Este poema também apresenta uma formulação cronológica que lembra aquilo que Pessoa chamou a «hora do ultimatum» num texto de homenagem a António Nobre, em Fevereiro de 1915:

Quando a hora do *ultimatum* abriu em Portugal, para não mais se fecharem,  
as portas do templo de Jano, o deus bifronte revelou-se na literatura nas  
duas maneiras correspondentes à dupla direcção do seu olhar. Junqueiro —  
o de «Pátria» e «Finis Patriae» — foi a face que olha para o Futuro, e se  
exalta. António Nobre foi a face que olha para o Passado, e se entristece.

(CEAE, 100-101)

Um primeiro Campos, emblematicamente representado pelas “Odes” de *Orpheu* é irmão desse Junqueiro, um outro, que aparecerá mais claramente formado alguns anos depois, o será de António Nobre. Campos é também, a seu o modo, um deus bifronte e crepuscular.

---

<sup>162</sup> Teresa Rita Lopes reuniu um conjunto de trechos muito diversos, alguns sem designação no suporte material, sob o título “A Partida” (cf. PAL, 216-234), seguindo diversos critérios, entre os quais o desenvolvimento de um fio temático. Embora a editora considere que a elaboração do poema em geral poderia datar de um período paralelo ou pelo menos próximo de outras produções de 1916-1917, alguns elementos, como a evocação da morte de Caeiro em termos semelhantes àqueles utilizados para a nota fúnebre de Sá-Carneiro publicada na revista *Athena* poderiam sugerir uma elaboração posterior, ou implicar que o poema permaneceu em estado de expansão durante vários anos, o que é comum no espólio. De facto o tom geral do poema é mais próximo do Campos de “Tabacaria” e não do Campos das “Odes”. Para o que aqui está a ser considerado como um momento germinal das “Notas para a Recordação”, independentemente de ter sido ou não redigido em 1916 ou 1924, os trechos mais relevantes do poema são: [BNP 71-16, 71-29 e 64-33]. Após confronto com a edição crítica dos poemas de Campos decidi seguir a versão de Teresa Rita Lopes.

## Ricardo Reis: ordem e contra-tempo

Em alguns dos últimos planos de publicação do terceiro número de *Orpheu*, finalmente frustrados na segunda metade de 1917, Pessoa considerou a possibilidade de publicar uma parte da poesia de Ricardo Reis que, como é explicitado na correspondência com Sá-Carneiro, já existia, parcialmente, desde pelo menos Julho de 1914 (cf. Sá-Carneiro, 115).<sup>163</sup> Num desses planos, datável de aproximadamente 1916, o nome de Ricardo Reis aparece ao lado dos nomes de Almada Negreiros, Camilo Pessanha e de Sá-Carneiro, como futuros colaboradores do *Orpheu* 3 [BNP 87A-4; SEN, 79]. Esta inclusão nos planos da revista seria coerente com o impulso que Pessoa teve durante uma fase posterior à da publicação dos dois primeiros números de fazer do *Orpheu* um «Orgão do Movimento Sensacionista» [cf. BNP 87A-5<sup>r</sup>; SEN, 83]. Com a aparição da poesia de Reis, não restaria dúvida de que *Orpheu* não era futurista, e que, de facto, resultaria verdadeiramente “intragável” para os futuristas.<sup>164</sup>

Dito plano de publicação não se concretizou, como tantos outros, e Ricardo Reis teve de esperar quase dez anos para existir em letra impressa, pela primeira vez nas páginas da revista *Athena*, onde ao lado dos poemas de Alberto Caeiro, o seu “Livro Primeiro” de Odes conheceu a luz. Porém, durante o período de espera, o heterónimo que nascera para ser um «born-classicist», teve uma vida agitada como parte do que viria a ser a faceta inédita da obra pessoana.

Uma das tarefas atribuídas a Reis, e talvez aquela que constitui a categoria maior sobre a qual se pode reunir à sua prosa (cf. RR, 43-163), foi a de escrever um prefácio para a publicação do livro de poemas do mestre Alberto Caeiro que, à diferença de Reis, nunca fez parte dos planos de *Orpheu*. Apenas idealmente é possível hoje falar do “Prefácio de Ricardo Reis” em singular. O que permaneceu no espólio, são esboços de textos muito variados, onde os mesmos pontos argumentais são retomados ao largo de dezenas de páginas que levam no cabeçalho indicações como: «*Prefacio de Ricardo Reis*», «*Ricardo Reis on Caeiro*», «*Introduction to Caeiro's poems*» ou simplesmente «*Alberto Caeiro*» (cf. RR). Esta condição material obriga a considerar um conjunto multiforme, cuja organização é meramente hipotética, sem poder afirmar com precisão quais as versões se sobreporiam a

---

<sup>163</sup> Considere-se ainda que alguns poemas possuem nos suportes materiais datas de Junho do mesmo ano (cf. PRR, 10 e RR, 29), e que existe um documento que contém um relato do nascimento de Ricardo Reis em Janeiro de 1914 [BNP 21-109; TH, 301], que tratarei mais adiante.

<sup>164</sup> Cf. Pizarro 2012, 124. Nesta mesma linha veja-se um plano do *Orpheu* que incluiria o poema «Antinoüs» [cf. BNP 87A-5<sup>r</sup>; SEN 83].



outras.<sup>165</sup> Um problema adicional encontra-se no facto de que se bem que uma parte considerável dos textos designados como constituintes do “Prefácio de Ricardo Reis” – intitulados assim explicitamente, ou com alguma variante, nos suportes materiais do espólio – são datáveis de um período entre 1916 e 1918, existem folhas que apresentam o título «Prefacio de Ricardo Reis» que sugerem datas posteriores. Um conjunto significativo de esboços do prefácio parece ser próximo do começo dos anos vinte, embora necessariamente anterior à data de publicação da revista *Athena*, como se infere da aparição nestes do título «O Andaime» para designar a parte da obra de Caeiro que já na *Athena* era chamada de «Poemas Inconjunctos».<sup>166</sup> Ainda, uma terceira campanha de escrita do prefácio teria como momento significativo o mês de Junho de 1929, próxima do qual foi elaborada a única versão totalizante do prefácio em «duas simples paginas de prosa» (CP, 275), o que, porém, não evitou que também numa data próxima de 1930 um outro “Prefácio” mais extenso fosse considerado.<sup>167</sup> O “Prefácio” de Reis estaria presente em

---

<sup>165</sup> Neste sentido, concordo com a opção editorial de Manuela Parreira da Silva que decidiu reunir estes materiais sob a designação provisória de «Notas para um Prefácio a Alberto Caeiro» (RR, 15 e 44).

<sup>166</sup> Sobre o conjunto datável, aproximadamente, de começos dos anos vinte considero como indícios significativos a existência do documento [BNP 14E-5], que possui no verso a data de 1923, e que contem dois textos; o esboço do texto que Pessoa publicou no segundo número da revista *Athena*, como homenagem póstuma a Mário de Sá-Carneiro; e um outro texto prefacial da obra de Caeiro, que refere os nomes dos parentes «Antonio Caeiro da Silva e Julio Manuel Caeiro», não como comendadores do prefácio mas para agradecer-lhes a «cedencia d’estes poemas», presumivelmente os que apareceram na *Athena*. Este texto não seria da autoria de Ricardo Reis, como parece indicá-lo a referência ao «objectivismo transcendental» de Caeiro, um conceito mais próximo do projecto que Pessoa assinaria em nome próprio sob o título «O Paganismo Trascendental». Também poderá considerar-se que um conjunto de textos que inclui o único esboço no espólio da “Nota dos parentes de Caeiro” [BNP 21-75<sup>r</sup>], que encomenda o prefácio a Reis, seria um documento anterior a 1923, mas não muito distante no tempo, e portanto também seria deste período o texto [BNP 21-76<sup>r</sup> a 87<sup>r</sup>], redigido no mesmo material e atribuível directamente a Ricardo Reis. Completa este conjunto uma nota acerca do uso do título «O Andaime» [BNP 21-105<sup>r</sup>] para identificar a última parte da poesia de Caeiro, também da autoria de Reis.

<sup>167</sup> O texto [BNP 21-73 e 74], no qual aparece a maior quantidade de informação biográfica de Caeiro conhecida, e que constitui a única versão totalizante do prefácio, teria sido escrito poucos dias antes da carta a Gaspar Simões de 26 de Junho de 1929, agradecendo o envio do livro *Themas*. Da dita carta existe no espólio um rascunho, muito mais extenso que a versão enviada [cf. BNP 114<sup>1</sup>-102; CP, 275-277], e que contém a seguinte afirmação: «Conclui, ha dias atravez de um exforço terrivel de impersonalização, o estudo inicial de Ricardo Reis – duas simples paginas de prosa – á obra completa de Alberto Caeiro. Concluido o estudo, quasi chorei de alegria [...]». O material de ambos documentos [BNP 21-73 e 74 e 114<sup>1</sup>-102] é muito semelhante, e não tem sido identificado, até agora, nenhum outro suporte do prefácio de Reis que tenha duas páginas. Esta informação não foi, até ao momento, considerada por nenhum dos editores da poesia de Caeiro nem da prosa de Reis, embora Teresa Sobral Cunha já tinha intuído a importância cronológica da data do texto, associando-a ao recomeço da relação de Pessoa com Ofélia Queiroz, no segundo semestre de 1929 (cf. PCAL 302). Não obstante, Cabral Martins e Richard Zenith (POAC, 8-9) apontaram para o facto de existir uma relação entre este documento e [BNP 52A 37-38], em que Reis considera a possibilidade de redigir um estudo que, devido à sua extensão, poderá ser considerado, por parte dos editores da obra (talvez os jovens da *presença*), para publicar numa separata independente. Assim sendo, o texto que começa com: «Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa [...]» e que no esboço da carta a Simões seria referido como o «estudo inicial» ficaria dentro do “livro de Caeiro”, enquanto que o texto «Pediram-me os parentes de Caeiro [...]» seria um membro de uma família de textos que viriam reformular todo o material acumulado ao longo de dez anos, e cuja elaboração é próxima dos anos trinta [BNP 52A-36, 52A-39 e 52A-41 a 51], hipótese que se vê ainda reforçada pela forte similaridade material destes com documentos pertencentes ao conjunto das “Notas para Recordação” de Campos, redigidas entre c.1930 e c.1932 (cf. PAC, 331).

projectos tardios de publicação do livro de Caeiro – que se obstinava em não aparecer. Segundo planos do último quinquénio da vida de Pessoa [cf. BNP 48C-28<sup>r</sup>; PAC, 305], este seria publicado num mesmo volume com as três partes da obra de Caeiro: “O Guardador de Rebanhos”, “O Pastor Amoroso” e os “Poemas Inconjuntos”, e, ainda, junto das “Notas para a Recordação” de Álvaro de Campos à maneira de epílogo.

Enunciada esta situação problemática, deverá reconhecer-se a relevância do conjunto material de folhas reuníveis sob a designação “Prefácio de Ricardo Reis”, identificável como tendo sido redigido fundamentalmente entre 1916 e 1918.<sup>168</sup> Portanto, que 1917 seja um ano de concentração dos esboços do prefácio que permaneceram no espólio tem o valor de sublinhar a complementaridade que este texto teria com relação a um argumento paralelo exposto no “Ultimatum” de Campos, publicado nesse mesmo ano na *Portugal Futurista*. Por isto, se na década de 1930 Pessoa tencionou publicar num mesmo livro um comentário de Campos a respeito de Caeiro e um comentário de Reis sobre o mesmo assunto, a coincidência temporal entre a elaboração de uma parte do “Prefácio” de Reis e a publicação do texto de Campos só evidencia a complementaridade de ambos os elementos, e perpetua o seu constitutivo carácter dialógico.<sup>169</sup>

Uma lista de projectos no espólio, que versa sobre a publicação do livro de Caeiro e que refere explicitamente o “Prefácio de Ricardo Reis”, é datável de 1917 (cf. Sepúlveda 2013, 359), e inclui um plano provisório do texto projectado:

*Alberto Caeiro (1889-1915)*

*O GUARDADOR DE REBANHOS, Poemas. Seguidos de outros poemas e fragmentos.*

*Com um prefacio do Dr. Ricardo Reis.*

- 
- A. Nota dos editores do Livro.
  - B. Prefacio do Dr. Ricardo Reis.
  - C. O Guardador de Rebanhos.
  - D. O Pastor Amoroso.

---

<sup>168</sup> Esta concentração cronológica já foi notada desde a primeira edição do material por Jacinto do Prado Coelho e Georg Lind (cf. PI, 221-230 e 280-325). Considero como pertencentes ao período 1916-1918 os documentos: [BNP 14B-32 a 35, 16-63 a 65, 21-10 e 11, 21-16 e 17, 21-18, 21-55, 21-62 a 64, 21-65, 21-66 a 69 21-76 a 87, 21-88, 21-91, 21-94 a 97, 21-106 e 107]. Todos estes documentos possuem características materiais e temáticas que permitem esta associação.

<sup>169</sup> Todavia, sobre estas proximidades veja-se que no texto que em 1929 corresponderia ao «estudo inicial» [BNP 21-73] de Reis, o título «Poemas Inconjuntos», presente já na publicação dos poemas de Caeiro na *Athena* n.º 5 em 1925, aparece então como sendo uma sugestão feita por Álvaro de Campos, embora esta versão seja desmentida pelo próprio Campos, dizendo que o título tinha sido concebido por Reis, nas “Notas para a Recordação” (cf. BNP 71A-16; PAC, 108). Esta e outras referências dão relevo à necessidade de ler este texto, e aqueles que lhe são próximos, como contemporâneos das “Notas” de Campos, e portanto enquadrados num período muito mais desenvolvido da história das obras heterónimas, onde, entre outras coisas, já existia tal categoria (cf. Sepúlveda 2013), e não no período de escrita correspondente à primeira parte dos anos vinte, ou antes, quando alguns elementos fundamentais desta encenação não teriam sido fixados ainda.

## E. Poemas e Fragmentos não revistos.

Summario do Prefacio do Dr. Ricardo Reis:

1. Apresentação das razões porque se fez o prefacio, e divisão do prefacio.
2. A obra de Alberto Caeiro como obra poetica em si.
3. A obra de Alberto Caeiro como obra de reconstrucção pagan.
4. A obra de Alberto Caeiro considerada no seu conjuncto.
5. Fim do prefacio e apreciação geral.

(BNP 21-2<sup>r</sup>; RR, 284)

Note-se como, entre vários aspectos relevantes deste plano<sup>170</sup>, o primeiro ponto do sumário é emblemático da necessidade de definição de duas vias que este tipo de textos requeria para que as obras potenciais dos autores-outros, que Pessoa concebera, cada vez com maior força deixassem de ser simples assinantes de poemas característicos.

A justificação da existência do prefácio passaria pela apresentação preliminar do prefaciador. Nesta linha, existe no mesmo plano um elemento que responderia à necessidade de apresentações, e que aparece aqui sob a designação «Nota dos editores do Livro», da qual Pessoa redigiu pelo menos uma versão, chamando para o palco mais vozes ficcionais. Sob o título «A[berto]Caeiro», o documento [BNP 21-75<sup>r</sup>; RR 277], responderia directamente ao primeiro item do plano citado com a seguinte narrativa:

Este livro já devia ter apparecido; mas esperava-se a apresentação do sr. Dr. Ricardo Reis, e, como esta tinha de vir da America, houve mais demora do que se esperava na publicação do livro. | Além do prefacio, o sr. dr. Ricardo Reis tambem deu ordens para a colecção dos poemas que vai no fim do livro sob o titulo *O Andaimé*. As notas do livro são tambem do sr. dr. Ricardo Reis. A nossa escolha deste senhor para este fim foi devida a o poeta o considerar como seu discipulo. | O sr. dr. Ricardo Reis é um distinto professor de humanidades<sup>171</sup> num importante collegio americano.

A[ntonio] L. C[aeiro]  
J[ulio] M[anuel] C[aeiro]<sup>172</sup>

[*ibid.*]

Pela existência deste apontamento, Reis tornar-se-ia detentor de características biográficas, que serão foco da atenção de Pessoa em diferentes momentos da configuração da personagem e portanto susceptíveis de variantes e reconsiderações. A informação deste tipo, e numa fase muito anterior a narrativas posteriores que chegaram primeiro ao público, exige uma leitura cuidadosa do que na famosa Carta a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de

<sup>170</sup> Lembre-se que em 1917 ainda não existia o título «Poemas Inconjunctos», que teria sido fixado numa data próxima da publicação do 5º número da *Athena* em 1925.

<sup>171</sup> No original «latim (humanidades)», considero a última lição. Para a configuração de Reis é importante não ficar limitado ao classicismo romano, lembre-se que esse seria o caso de Campos. Na Inglaterra do século XIX o conceito de humanidades esteve associado ao estudo do grego e o latim.

<sup>172</sup> Os nomes são dedutíveis aproximativamente por uma referência explícita no documento [BNP 14E-5<sup>r</sup>; RR, 63].

1935, há de revelação e aquilo que há de elaboração (*cf.* 3.2). Se bem Pessoa aí escreveu: «Eu *vejo* diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Alvaro de Campos. Construi-lhes as edades e as vidas» (CP, 257), e a palavra sublinhada é «*vejo*», outra palavra que deveria também ir sublinhada é «construi-lhes». O facto de sublinhar o verbo “ver” está relacionado com um uso especial do termo, que Pessoa conscientemente reconhece na base da sua obra, e aquilo que era resultado de um processo de contínua fabricação, ajustamento ou adequação.

Veja-se, como um exemplo da aquisição progressiva de dimensões biográficas por parte do nome de um autor, os diferentes lugares onde Ricardo Reis “se encontra actualmente”, que variam durante o desenvolvimento da narrativa biográfica que os seus poemas incorporam. Na nota dos parentes de Caeiro, Reis é professor de humanidades nos Estados Unidos<sup>173</sup>; num outro apontamento isolado [BNP 52A-52<sup>r</sup>; RR, 8], são apresentadas duas moradas, desta vez, no Peru – em Arequipa e no Cerro de Pasco –, nas quais dificilmente seria professor de um «importante» colégio, e onde teria maior empregabilidade como médico. Na carta a Casais Monteiro de 1935, Reis afirma-se médico, exiliado “espontaneamente” no Brasil desde 1919, devido ao seu monarquismo (CP, 257; *cf.* TH, 86-89). Em suma, apesar das variantes dos textos, prevalece para Reis a designação de “Doutor” e a ideia de que o seu lugar de exílio seja o continente americano.<sup>174</sup> Todos os outros dados da biografia de Reis estiveram sujeitos a variações, e esta particularidade, antes de fazê-los irrelevantes, como pensou Georg Lind chamando-os de simples «elementos romanescos» (Lind, 101), sublinha o cuidado com o qual Pessoa sopesava a questão de fixar as informações *certas*, visando a melhor caracterização, e, portanto, a individuação, das suas criações. Afinal, quando se está a falar da obra de um poeta como Pessoa, o termo «romanesco» não deveria poder ser usado pejorativamente.<sup>175</sup>

Regressando à citada nota dos parentes de Caeiro, o dado mais importante aí esboçado é o do delineamento da ficção que fundara o “Prefácio” de Reis. O prefácio foi encomendado a Reis pelo facto de ser ele, aos olhos do próprio Caeiro, o seu discípulo, e, pretensamente, o seu “único discípulo”. Algumas das versões do “Prefácio” reivindicam esta informação: «Morto o autor destes poemas [...] pediu-me aquela pessoa da sua família [...] que lhes pusesse aquele prefacio que só eu – escrevia – talvez lhes pudesse pôr» [BNP 21-88<sup>r</sup>; RR, 49]; «Os parentes de Alberto Caeiro [...] quiseram que eu, a unica pessoa a quem o Destino concedeu que pudesse considerar-se discipulo do poeta, fizesse uma

<sup>173</sup> Esta informação repete-se num texto constitutivo do prefácio «*Aspectos*» [BNP 20-72; TH, 218].

<sup>174</sup> O lugar que Campos descreveu num “excerto de Ode” como: «[...] Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o Futuro,| Que eu sem conhecer adoro.» (PAL, 93).

<sup>175</sup> Sobre a ideia de que uma informação fictícia esteja “certa”, veja-se a conclusão desta dissertação (3.2).

especie de apresentação, ou de prefacio explicativo [...]» [BNP 21-76; RR, 54]; e ainda num texto que poderia ter sido redigido perto dos anos trinta: «Pediram-me os parentes de Alberto Caeiro [...] que a essa Obra pusesse um prefacio [...] Quem poderia falar dela senão o seu único discípulo?» [BNP 52A-37 e 38; RR, 51]. A singularidade de Reis, reclamada nestas linhas, será necessariamente um elemento polémico na história da obra de Pessoa, sobretudo, frente a textos que expõem um magistério de Caeiro mais amplo, que incluiria Campos, Mora e, mais tarde, o próprio Pessoa (*cf.* 3.2). Veja-se, por exemplo, como Campos não teve dificuldades para dizer que tanto ele como Pessoa, Mora e Reis são todos discípulos de Caeiro (*cf.* PAC, 129). A condição de ser “o discípulo” foi adjudicada a Reis como traço definatório e *sine qua non* da sua existência como autor.<sup>176</sup> Reis, como o «born-classicist» pateriano, é aquele autor que nasce sob o sinal dos “velhos mestres”, de não poder ser sem eles, e a sua obra pretende-se um estudo daquilo que neles já havia – um aperfeiçoamento, no melhor dos casos –, mas sempre necessariamente derivativo (*cf.* *Appreciations*, 270). De aqui segue-se que o “Prefácio de Ricardo Reis” deverá concentrar-se na exploração daquele aspecto que o seu autor acha central na obra do mestre, porque estaria na base da sua própria obra, sendo este o motivo pelo qual apresentar Caeiro era também apresentar-se a si próprio, como fica explícito num trecho dum outro prefácio seu, também de 1917, mas desta vez às suas próprias odes: «O prefacio que puz á obra do meu mestre Alberto Caeiro [...] dispensa-me, e isso me apraz, da operosa tarefa de por a estas Odes um introito explicativo.» [BNP 21-11<sup>f</sup>; RR, 165].<sup>177</sup>

Se a reescrita que Pater pretendeu fazer do «Temple du gout» de Sainte Beuve, transformo-o numa «House Beautiful» (*cf.* *Appreciations*, 253), Reis quer abandonar a casa da sua época para voltar ao templo antigo, e rodear-se ali das criaturas que justificam a existência de templos. Assim, de entre as múltiplas possibilidades de apresentar Caeiro – das quais no espólio existem outros exemplos, principalmente em textos redigidos em inglês que abordam questões ligadas à história das escolas literárias na Europa<sup>178</sup> –, Reis assume para o seu prefácio o objectivo de ler e difundir a obra do mestre à luz de uma almejada “Reconstrução do paganismo”:

*Prefacio de Ricardo Reis*

Divisão:

<sup>176</sup> Precisamente isto será apontado por Álvaro de Campos, nas “Notas para a Recordação”, apontando para o facto de que, ao contrário dele próprio: «[antes] de conhecer Caeiro, Ricardo Reis não escrevera um unico verso, e quando conheceu Caeiro tinha já vinte e cinco annos.» [BNP 71A-24<sup>f</sup>; PAC, 101].

<sup>177</sup> Veja-se neste sentido o começo do prefácio às “Odes” [BNP 21-111; RR, 165] e compare-se com outro datável de 1915 [*cf.* 52A-16; RR, 170-172].

<sup>178</sup> A este respeito veja-se o texto atribuído a Thomas Crosse [BNP 143-1 a 4; PPC, 441-443], ou um outro texto atribuído a Sher Henay [BNP 49-9; *cf.* TH, 94].

1. Introdução. Razões de escrever o prefácio. Razões para torná-lo mais vasto [do] que parece comportar o assumpto. Alberto Caeiro, suas relações pessoais com o A[utor]. Interesse e importância da sua obra. Valor da sua obra como sinal da reconstrução do paganismo.
2. O conceito de paganismo [...]
3. Alberto Caeiro como Reconstructor do Paganismo.
4. Para que serve uma reconstrução do paganismo [...]
5. Conclusões gerais sobre a obra de Caeiro e a sua extensão e valia.

[BNP 21-9<sup>r</sup>; RR, 286]<sup>179</sup>

Deste modo, e como complemento do que Campos anunciava no “Ultimatum” como a «**Intervenção cirúrgica Anti-Christá**», Reis propõe-se explicar qual a implicação da aparição pública da obra de Caeiro concentrando-se numa história personalizada do fenómeno, isto é, numa espécie de testemunho em pessoa própria: «Fallo de mim porque afinal de ninguém melhor poderia fallar» [BNP 21-96<sup>r</sup>; RR, 141].

Não poderá ser ignorado que o tipo de caracterização que Reis faz do seu encontro com Caeiro é uma analogia médica, que está ainda em sintonia directa com uma outra, desta vez de tipo biológico, que Pater aproveitara no seu ensaio sobre Winckelmann em *The Renaissance* citando, por sua vez, Hegel:

“[Winckelmann] is to be regarded as one of those who [...] have known how to initiate a new organ for the human spirit.” That it has given a new sense, that it has laid open a new organ, is the highest that can be said of any critical effort. It is interesting then to ask what kind of man it was who thus opens a new organ

[CFP 8-425-187]

Num dos trechos do “Prefácio”, Reis escreve: «Eu era como um cego de nascença, em quem há porém a possibilidade de ver; e o meu conhecimento com *O Guardador de Rebanhos* foi a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista.» (*ibid.* 142). A diferença fundamental entre a descrição biológica de Hegel e Pater, e a analogia médica de Reis, contém precisamente aquele elemento que Campos chamava de «**A necessidade da Adaptação Artificial**» pela «**Intervenção cirúrgica anti-christã**». Tendo em conta que a *ars medica* é uma fabricação que o homem sobrepõe ao seu entendimento da biologia, ficamos a saber que o “Prefácio” de Reis se coloca, à partida, precisamente no lugar em que Campos deixou o seu “Ultimatum” a respeito do surgimento de Caeiro.

---

<sup>179</sup> Ainda da mesma época é um quadro descritivo de um projecto intitulado «*O Regresso dos Denses* | Introdução à obra de Alberto Caeiro» [BNP 21-3<sup>r</sup>; RR, 285], que contém alguns pontos muito semelhantes aos das duas divisões descritivas do prefácio de Reis, mas que manteve desde a sua concepção uma relação instável com respeito à atribuição de uma autoria, e por vezes é assinado António Mora e outras vezes é assinado Ricardo Reis (*cf.* RR e AM).

Percebe-se, então, porque o “Prefácio” de Reis se fixa com minúcia em explicar a radical inovação que constituem os poemas de Caeiro no contexto europeu das primeiras décadas do século XX. Dita inovação é reiterativamente associada à condição do mestre ser um «objectivista absoluto» [cf. 21-83<sup>r</sup>; RR, 57], como a europa não teria visto após a entronização do cristianismo como religião do império Romano. As concepções de uma vida definitiva e mais verdadeira depois da morte e a hierarquia absoluta na relação dicotómica alma e corpo, teriam atrofiado a compreensão concreta e harmónica da relação entre o homem e o mundo à sua volta, tal como este lhe é apresentado pelos seus sentidos. O paganismo, como Reis o concebia, teria tido uma errada interpretação na “época moderna”, notoriamente durante o século XIX, na forma dos esteticismos da França e da Inglaterra vitoriana, onde a beleza como objectivo da arte era exaltada e priorizada. Por isto, o paganismo de Caeiro, superando todas as precedentes «tentativas de paganismo» (cf. RR, 136), seria o único que corresponderia fielmente ao elemento essencial da *Weltanschauung* pagã. Reis sintetiza o objectivismo pagão greco-romano – por oposição ao nórdico e ao hinduísta – do seguinte modo:

O que distingue o paganismo greco-romano é o c[h]aracter firmemente objectivo que nelle transparece, effeito de uma mentalidade, que, embora differente nos dois povos, tinha de comum a tendencia para collocar na Natureza exterior, ou num principio, embora abstracto, derivado d’ella, o criterio da Realidade, o ponto de Verdade, a base para a especulação e para a interpretação da vida

[BNP 21-10<sup>r</sup>; RR, 77]

Caeiro, apresentado enquanto o poeta que não encontra na natureza “senão o que ela é” despojada de “sentido íntimo” e de “mistério” (cf. Cabral Martins em PCAC, 284), é para Reis o regresso de uma “ideia de natureza” como limite, a partir do qual se pode fundar a percepção do mundo como matéria única da sensibilidade individual. Esta sensibilidade é uma com os poemas de Caeiro que são, directamente, “Caeiro”: «A vida de Caeiro não se pode narrar porque não há nelle que narrar. Seus poemas são o que houve nelle de vida.» [BNP 21-73; RR 45]. Desta condição singular, e da possibilidade de entrar em contacto com os poemas que são “Caeiro”, no meio do mundo contemporâneo, proviria um efeito terapêutico, traduzido numa suspensão do fluxo temporal. De aí que haja, neles, uma intuição de imortalidade:

Nestas horas torvas a única fonte de consolação para a minha alma tem sido o manuscrito, que sempre me acompanha, de *O Guardador de Rebanhos*. Elle tem toda a simplicidade, toda a grandeza, toda a posse das cousas que os antigos tinham; mas, escripto já em opposição aos tempos modernos que o viram nascer, dá-nos já como balsamo o que nos outros era só frescura; e

onde os outros nos alegravam mal, como creanças inexperatas, este nos consola e acarinha como velhos prudentes e habituados a desculpar a vida.

[BNP 21-67<sup>r</sup>; RR, 159-160]<sup>180</sup>

Caeiro é, para Reis, um pagão que tem dado de volta ao mundo de hoje um limite para o excessivo subjectivismo que alimentara a tendência mórbida da poesia finissecular. Por isso, a existência de Caeiro depende necessariamente de uma oposição (*cf.* Lourenço 1981, 30-38 e 3.1), e uma narrativa do seu magistério deverá apresentá-lo como o poeta que é novo porque não é tudo aquilo que é velho. O curioso é que, acerca disto, Caeiro não fala. A oposição que ele encarna ficou, nele, esquecida, como numa amnésia infantil que não permite que os homens lembrem os seus primeiros anos. Mas, tendo em conta o fundamental que este elemento resulta para a compreensão de Caeiro, a obra pessoana concebeu alguém que disse-se o que ele evita dizer.<sup>181</sup>

Neste contexto, o nome Oscar Wilde é frequentemente invocado por Reis entre os falsos pagãos aos que Caeiro se opõe, e cada vez que este aparece o juízo desenvolvido é notavelmente negativo. Pater e Arnold acompanham-mo recorrentemente, mas estes, quando tratados independentemente, recebem comentários mais moderados. Vejam-se, a título de exemplo, as diferenças entre três trechos do projectado “Prefácio”, todos redigidos entre 1917 e 1920:<sup>182</sup>

Encaremos, agora, o paganismo greco-romano do ponto de vista em que é vulgar comparal-o ao christismo: isto é, da sua pretensa amoralidade, ou immoralidade mesmo [...] É um erro crasso que subjaz os debeis pensamentos de taes como o “estheta” Wilde ou o seu mestre Pater; a ignorancia da substancia do paganismo basta para explical-lo.<sup>183</sup>

[BNP 21-16<sup>r</sup> e 17<sup>r</sup>; RR, 85]

Todos os pseudo-pagãos do nosso tempo não conseguiram uma alma pagan antes de projectarem o seu paganismo [...] Estas considerações se applicam

---

<sup>180</sup> Neste mesmo texto, Reis, para caracterizar o tipo de bálsamo que Caeiro constitui, afirma: «Pareceria, a priori, que poemas sem ritmo nem rima deviam não poder [dar] uma impressão de conjuntos perfeitos. Não é isto que acontece com os poemas de Caeiro. Parecem traduções para linguagem humana de poemas escritos no idioma dos Deuses, que na versão conservam o divino equilíbrio, a divina calma, a unidade sobre-humana de obras de imortais.». Esta formulação é próxima do que Matthew Arnold descreveu como o efeito balsâmico de Milton, o tradutor do «grand style» dos antigos para inglês, para combater a dispersão romântica (*cf.* 3.1).

<sup>181</sup> Não obstante, existem alguns casos em que, sem detalhes, Caeiro assume esta oposição, por exemplo no poema de XXVIII de *O Guardador de Rebanhos* (*cf.* PCAC, 62), onde se expressa acerca dos efeitos da leitura de “um poeta místico”. O trabalho de Reis é a exacerbação deste elemento polémico, que tinha sido mutilado para caber na linguagem pastoril de Caeiro.

<sup>182</sup> Os dois primeiros trechos são claramente de 1917, o último poderia ser posterior.

<sup>183</sup> No original «explical-a», mas parece lapso, não corrigido por Manuela Parreira (*cf.* RR, 85). Outro trecho, num contexto diferente e mais próximo de 1915, também fala sobre a ignorância de Wilde do paganismo: «A ignorância dos epigonos do neo-paganismo tem feito esquecer isto. Um Oscar Wilde, cuja ignorância do paganismo ia ao ponto de fallar de faunos na Grecia (o fauno é romano) que havia de poder afirmar que fosse certo, sobre a civilização do povo grego?» [BNP 55F-96 e 97; SEN, 416].



a todos, sem excepção, quantos teem querido reconstruir o paganismo desde que elle morreu. Dirigem-se tanto ao esforço reconstrutor de um Matthew Arnold, como ao de um Óscar Wilde.

[BNP 21-62r a 69r; RR, 94]

Das tentativas de paganismo, que o seculo passado produziu, não ha uma que não soffra de ser christan. Mesmo Walter Pater, que unia a um perfeito entendimento do paganismo, um perfeito desejo de ser pagão, não passou de um cristão doente com ânsias de paganismo.

[BNP 21-91r; RR, 136]

Note-se como, apesar de todos os trechos servirem para dizer algo muito semelhante, isto é, que Caeiro é radicalmente diferente de todos os antecedentes, Reis não perde a capacidade de distinguir entre as obras dos três autores mencionados, e esta distinção fala mais de si próprio que de Caeiro. No primeiro trecho, a reunião do aluno com o mestre, resulta numa crítica derivada da fácil associação entre a vida que o discípulo acabou por viver, e aquilo que lhe teria servido de motivação. No segundo trecho, Wilde e Arnold aparecem, implicitamente, como extremos de uma comparação na qual se entreve a ideia de que Arnold seria consciente do princípio construtivo clássico<sup>184</sup>, alheio à dispersão tipicamente moderna de Wilde. Finalmente, no terceiro trecho, quando Reis se concentra na figura de Pater, o argumento adquire o tom de reconhecimento parcial. O entendimento de Pater do paganismo, e o seu desejo de ser pagão, para Reis são “perfeitos”. Valoração que não seria feita nunca acerca de Wilde, de Baudelaire, de Gautier ou de Nietzsche, isto é alguns dos mais notáveis “cristão com intenções pagãs”, que são criticados por Reis em diversos trechos do “Prefácio”.

A existência deste tipo de modulações deve ser lembrada ao ler afirmações mais veementes. O exemplo mais claro é o do trecho do “Prefácio” no qual Reis fala do «[...] lixo christão com pretensões pagans dos Matthew Arnolds, dos Oscar Wildes e dos Walter Paters [...]» [BNP 21-10; RR, 79]. Para compreender o alcance desta afirmação é preciso avançar algumas linhas no mesmo texto, até ao ponto onde estes autores são descritos respectivamente como «epicuristas christãos, hedonistas catholicos, stoicos de um portico judeu [...]» (*ibid.*). Torna-se necessário apontar para o facto estrutural de que, aqui, os epítetos religiosos se encontram em relação inversa a respeito da listagem dos nomes no mesmo texto. Assim, Pater é o “epicureista christão”, Wilde o “hedonista católico” e Arnold o “estóico de um pórtico judaico”. Esta caracterização particularizada é relevante porque sublinha o profundo conhecimento que Pessoa teria dos três autores no momento

---

<sup>184</sup> Num outro prefácio de Reis, desta vez às suas próprias odes, um caso de moderação do juízo também se manifesta a respeito de Arnold, quando este é considerado independentemente: «Só em Inglaterra, num Matthew Arnold, aponta e se esboça um conceito seguro de alma antiga. Mas o sentimento excessivo da vida moderna consegue obnubilar a visão essencial do poeta» [BNP 52A-16].

de conceber os vitupérios que contra eles fixou, pela mão de Reis. A caracterização detalhada se sobrepõe ao tratamento por «lixo christão», que resulta semelhante ao esforço sintético da primeira parte do “Ultimatum” de Campos, embora concordante com o pudor característico de Reis.<sup>185</sup>

A respeito de Pater a classificação “epicurista cristão” poderá ser lida como referência indirecta ao romance *Marius the Epicurian* – o exemplo mais desenvolvido do que na prosa de Pater pode chamar-se um: «*Imaginary Portraits*». Aspectos relevantes do “Prefácio” de Reis favorecem pontos de contacto entre a forma de proceder de Pater no momento de criar narrativas ficcionais que *encarnavam* os seus conceitos críticos sobre apreciação estética, e o modo como, paulatinamente, foram sendo construídas as fisionomias e as identidades dos autores que serviam de autores para textos que Fernando Pessoa recusava assinar com o seu nome próprio.

---

<sup>185</sup> Sobre o facto de Wilde converter-se, pouco antes de morrer, do anglicanismo da sua família ao catolicismo, Pessoa tinha lido bastante nos estudos biográficos que do autor possuía (cf. 1.1). Jogando com esta informação, numa data próxima de Outubro de 1922, Pessoa imaginou o ensaio satírico, sob o título «*O Catholicismo imoral*» [cf. BNP 48H-9; Barreto 2009], que aproveitaria o catolicismo de Wilde para ridiculizar Álvaro Maia – o jornalista católico que atacara Pessoa após a publicação do artigo “António Botto e o ideal Esthetico em Portugal” (cf. 2.3). Sobre a qualificação de estóico referindo-se a Matthew Arnold pense-se na extrapolação de uma leitura do ensaio de Arnold “Marcus Aurelius”, altamente elogioso do imperador, que serve de epílogo ao livro *The Life, Philosophy and Thoughts: Marcus Aurelius Antoninus* (CFP 1-101), muito sublinhado na cópia da biblioteca particular, e referido também num trecho preparativo do “Prefácio” de Reis como parte da bibliografia do autor [cf. BNP 21-67r; RR, 160]. O mesmo ensaio também se encontra no volume *Essays on Criticism First Series* (CFP 8-14A). A partir deste ensaio, Pessoa, enquanto Reis, teria construído uma relação entre estoicismo e judaísmo, fortemente polémica com relação aos conceitos centrais da obra de Arnold de “hellenismo” e “hebraísmo”, como será visto com maior atenção no terceiro capítulo deste trabalho (cf. 3.1).



## O retrato embaçado

De entre todos os referentes que Ricardo Reis chama «tentativas modernas de reconstrução pagã», o romance *Marius the Epicurean*, de Walter Pater, pode ser um dos exemplos mais explícitos. Nesse romance, foi assumida abertamente a tarefa de “reconstruir” um “carácter individual” pagão, encarnado num jovem cidadão do império romano nos tempos do imperador Marco Aurélio (161-180 D.C). Marius foi concebido como confesso adepto de um heraclitianismo subjacente ao pensamento epicurista, sendo este o motivo do epíteto que titularmente o define. Não obstante, e sem chegar a assumir um novo credo, Marius morre como um mártir cristão, após ter sacrificado a sua vida para salvar ao seu amigo Cornelius, membro da nascente seita, pelo qual nutria sentimentos castamente homoeróticos. O estado de flutuação religiosa da personagem pateriana seria transferido para o seu autor, por parte de Ricardo Reis, em termos que o próprio Pessoa não aceitaria que fossem aplicados na leitura da sua obra. Mas esta espécie de desproporção, no modo como Pessoa lia e esperava ser lido, poderia estar relacionada precisamente com o facto de que o projecto pateriano de criação de uma individualidade alheia pareceria ver-se interrompido quando a viagem de afastamento de Marius, do tempo e da mentalidade do seu autor, acabava por começar um estrondoso caminho de regresso.<sup>186</sup>

Não obstante, Pater teria conseguido conceber um pagão que Ricardo Reis poderia achar “perfeito” [cf. BNP 21-91<sup>5</sup>; RR, 136], unicamente para vê-lo tornar-se cristão, ou quase cristão. Esta mobilidade conceptual, espalhada pela obra pateriana, resultaria problemática frente à ideia de rigidez e estabilidade do ideal pagão que Reis pretendia erigir como sendo autêntico e suficientemente sólido para fundar nele a sua obra. Dita desavença com o precursor, manifesta-se em numerosos textos pessoanos, numa reflexão acerca da essência do epicurismo e das diferenças com outros ismos helénicos. O epicurismo de raiz heraclitiana, foi precisamente o elemento que possibilitou que a experiência vital de Marius fluísse por entre crenças, tomando delas – dos seus crentes, e das suas práticas –, apenas intensas impressões que formaram o seu carácter. O propósito de Reis no “Prefácio à obra de Alberto Caeiro” é de natureza diferente.

À clarificação conceptual do epicurismo de Marius, foram dedicadas várias linhas do romance. O que em *The Renaissance* poderia parecer uma porta aberta para interpretações

---

<sup>186</sup> Para este efeito é relevante o facto de que o narrador do romance se encontra situado na Inglaterra vitoriana e não se censura na hora de fazer paralelos entre o tempo de Marius e o próprio. Este traço enfatiza o elemento “exemplar” que habita a narrativa de Pater, e que a leva a ser em parte um exercício académico.

acerca do prazer na contemplação de objectos artísticos ser passageiro mas justificado, e nisto consistir o único sentido possível da experiência estética – entendida também como o melhor que alguém pode fazer com o seu tempo –, em Marius adquiriu uma caracterização desassossegada, menos propositiva da rendição ao fluxo temporal entregue ao deleite, e mais próxima de um estado mental atencioso e comovido frente a impossibilidade de obter um conhecimento estável do mundo.<sup>187</sup> Isto vê-se sublinhado pelo facto de que antes de ser um hedonista à Dorian Gray, Marius é uma espécie de asceta, e a sua vida escasseia em prazeres mundanos que excedam a contemplação introspectiva, e que, só no fim dos seus dias desembocam numa única acção, na qual, para salvar a vida do amigo amado, Marius sacrifica a própria.

Na resignação intelectual face à fugacidade da vida, manifesta-se o gesto de contenção calma que muda, definitivamente, a exaltação numa frase como «*Let us eat and drink, for to-morrow we die*» (*ibid.* 109), enfatizando com frialdade na segunda parte da frase, a partir da qual deverá ser lida a primeira.<sup>188</sup> O carácter austero de Marius leva-o, num caminho diferente ao da procura do prazer, ao encontro com as suas sensações. Neste contexto, apareceria, no romance, um antecedente de uma das linhas definitórias do programa sensacionista de Fernando Pessoa: «But our own impressions! [...] How reassuring, after so long a debate about the rival *criteria* of truth, to fall back upon direct sensation, to limit one's aspirations after knowledge to that!» (*ibid.*, 104). Pessoa escreveu, denotando uma reflexão semelhante, num caderno do tempo em que as ideias que fundaram o Sensacionismo começavam a amanhecer, o seguinte apontamento:

A unica realidade para mim são as m[inhas] sensações. Eu sou uma sensação minha. Portanto nem da m[inha] propia existencia estou certo. Posso stal-o apenas d'aquellas sensações as que eu chamo minhas. | A

---

<sup>187</sup> Comparem-se os seguintes trechos: «For art comes to you, proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake» (CFP 8-425, 252), presente em *The Renaissance* e um trecho característico das reflexões de Marius: «“the doctrine of motion” seem to those who had felt its seduction to make all fixed knowledge impossible. The swift passage of things, the still swifter passage of those modes of our conscious being which seemed to reflect them, might indeed be the burning of the divine fire: but what was ascertained was that they did pass away like a devouring flame, or like the race of water in the mid-stream – too swiftly for any real knowledge of them to be attainable [...] The impressive name of Heraclitus had become but an authority for a philosophy of the despair of knowledge.» (*Marius*, 99).

<sup>188</sup> Este mesmo esforço por caracterizar correctamente o tipo de entendimento do pensamento helénico que subjaz ao romance, pode notar-se na caracterização feita de Aristippus de Cyrene, o fundador da escola cirenaica e considerado como base para o que posteriormente seria chamado de pensamento hedonista: «The persuasion that all is vanity, with this happily constituted Greek [Aristippus], who had been a genuine disciple of Socrates and reflected, presumably, something of his blitheness in the face of the world, his happy way of taking all chances, generated neither frivolity nor sourness, but induced, rather, an impression, just serious enough, of the call upon men's attention of the crisis in which they found themselves» (*ibid.*, 103). Note-se que há elementos em Dorian Gray que fazem pensar num diálogo muito próximo entre ambas as obras, uma publicada em 1885 e a outra em 1890.

verdade? é uma cousa exterior? Não posso ter a certeza d'ella porque não é uma sensação minha, e eu só d'estas tenho a certeza [...]

[BNP 25-72; SEN, 342]<sup>189</sup>

A limitação da aspiração pelo conhecimento na reivindicação das sensações individualmente sentidas, tão semelhante ao limite que os poemas de Caeiro favoreceriam para a refundação da realidade que os seus discípulos professaram (*cf.* 3.1), é recebida por Marius como ferramenta de ajustamento da percepção e não como resposta na procura pela verdade, e, portanto, não como limite. Marius, de facto, não pretende encontrar um ponto culminante nas suas experiências e a sua vida permanece flutuante até o fim das suas funções orgânicas, que coincide com o fim da sua história.

Não poderá passar despercebida a ponte que Pater criou entre a palavra “impressão”, que operou a sua modulação da definição arnoldiana de crítica (*cf.* 2.1), para a tematização dos conceitos de “sensações” e “sensibilidades” em *Marius the Epicurean*. É precisamente como resposta ao isolamento face ao mundo, e após a aceitação da impossibilidade de obter um conhecimento estável, que a dedicação exclusiva à investigação e compressão das próprias impressões se veria justificada: «“Our knowledge is limited to what we feel”, [Marius] reflected: “we need no proof that we feel”» (*Marius*, 104). Para Pater, após o momento céptico, fica estabelecido um critério de valor associado ao indivíduo que dependerá da sua capacidade de contemplar o mundo externo e possuir, como era dito em *The Renaissance*, «the power of being deeply moved.» (CFP 8-425, XII). Consequentemente, no encontro com o cristianismo, representado no romance por uma pequena comunidade matriarcal, Marius experimenta admiração e profunda comoção, e o narrador afirma: «If the true value of souls is in proportion to what they can admire, Marius was just then an acceptable soul.» (*Marius*, 257). Talvez esta frase possa ser lida como uma versão modesta do que Caeiro faria apoteótico ao escrever: «Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo... | Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer, | Porque eu sou do tamanho do que vejo | E não do tamanho da minha altura...» (PCAC, 51). Tanto Reis como Campos, fariam que a sua admiração por Caeiro fosse eloquente a respeito da grandeza que cada um deles pretendia para si próprio.

Em *Marius the Epicurean*, também é encenado um momento de reflexão a respeito de influências e magistérios. Após largamente considerados os traços definitórios do que Marius – e Pater – entendiam por epicurismo, o protagonista tem um encontro com o

---

<sup>189</sup> Este texto foi escrito no mesmo tipo de suporte de texto, anteriormente citado acerca de Wilde e o Paulismo [BNP 144D<sup>2</sup>-32; SEN 338; *cf.* 1.2]. Ambos foram escritos numa agenda usada entre 1914 e 1916, e em páginas originalmente contíguas.

imperador Marco Aurélio, a quem serviria de amanuense (*cf. Marius*, 130-141). O estoicismo aureliano causou no jovem Marius uma forte impressão, mas, também, uma transição da grande admiração para o desprezo da apatia estóica.<sup>190</sup> Pater aproveitou esta oportunidade para fazer um contraste entre o epicurismo – de Marius – e o estoicismo – de Marco Aurélio –, como um ponto fundamental da inconclusa aproximação de Marius ao cristianismo:

“The world, within me and without, flows away like a river,” [Marius] had said; “therefore let me make the most of what is here and now.” – “The world and the thinker upon it, are consumed like a flame”, said Aurelius, “therefore will I turn away my eyes from vanity: renounce: withdraw myself alike from all affections” [...] Marius was reminded of the saying that “with the Stoics all people are vulgar save themselves”.

(*ibid.*, 151-152)<sup>191</sup>

A rejeição que Marius sente a respeito da impassibilidade do emperador e da sua falta de sensibilidade – entendida num sentido físico, porque o imperador de facto não vê: «Some flaw of vision, thought Marius, must be involved in the philosopher’s contempt for [the body]» (*ibid.*, 224) –, assina o ponto de ruptura com alguns dos pressupostos gerais do pensamento pagão e prepara o caminho para que o cristianismo seja recebido na vida de Marius, como um bálsamo contra aquela «constitutional sorrowfulness [...] which had made his life certainly like a one long “desease of the spirit”» (*ibid.* 264). Nestes termos, mas num sentido inverso ao de uma frase que Ricardo Reis proferiu acerca de Pater, chamando-o de «christão doente com ansias de paganismo» [BNP 21-91<sup>r</sup>; RR, 136], Marius era descrito como um “epicurista doente com ânsias de cristianismo”. E assim era, pelo menos de um cristianismo como religião doméstica, de rituais familiares e, sobretudo, marcado pelo sinal do sentimento amoroso, que não deixa lugar para a impassível e, afinal, aristocrática apatia estóica. A descrição da divindade que Marius intui no seu progressivo abandono do culto pagão e caracterizada como um «unfailing “assistant”, without whose inspiration and cocurrence [one] could not breathe or see [...]» (*Marius*, 236). Esta assistência da

---

<sup>190</sup> No imperador a dita “apatia” manifestava-se, segundo Marius, na sua condescendência face às actividades realizadas no anfiteatro Flaviano: «But the gladiators where still there. Their bloody contests had, under the form of a popular amusement, the efficacy of a human sacrifice; as, indeed the whole system of the public shows was understood to possess a religious import. Just at this point, certainly, the judgment of Lucretious on pagan religion is without reproach | *Tantum religio potuit suadere malorum* | And Marius, weary and indignant, feeling isolated in the great slaughter house, could not but observe that [...] Aurelius had sat impassibly through all the hours [...]» (*ibid.*, 181).

<sup>191</sup> Estas linhas de Pater devem ser compreendidas, também, como uma confrontação directa com o seu predecessor Matthew Arnold, que descreveu Marco Aurélio nos seguintes termos: «[...] perhaps the most beautiful figure in history. He is one of those consoling and hope-inspiring marks, which stand for ever to remind our weak and easily discouraged race how high human goodness and perseverance have once been carried [...]» (CFP 8-14A, 354).

sensibilidade, não pode senão lembrar o dedo do menino Jesus no olhar do poeta Alberto Caeiro, no oitavo poema d'O *Guardador de Rebanhos*: «A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.» (PRES n.º 30, 7), e nesta semelhança entende-se o primitivismo do cristianismo que tanto Caeiro como Marius reivindicam, malgrado Ricardo Reis possa não concordar.

Da mesma maneira como no romance de Pater a correcta caracterização de Marius como personagem com uma sensibilidade própria, passa por uma minuciosa descrição das correntes de pensamento helénicas as que ficaria associado, no “Prefácio” de Ricardo Reis este procedimento seria retomado. Por exemplo, no que poderia ter sido um dos primeiros textos sobre Reis que Pessoa redigiu, sugestivamente assinado por Frederico Reis; o irmão Ricardo<sup>192</sup> aparece descrito em termos semelhantes àqueles que nos esboços do “Prefácio” referiam negativamente alguns autores paradigmáticos do século XIX:

Resume-se num epicurismo triste<sup>193</sup> toda a philosophia da obra de Ricardo Reis [...] Cada qual de nós – opina o poeta – deve viver sua própria vida, isolando-se dos outros e procurando apenas, dentro de uma sobriedade individualista, o que lhe agrada e lhe apraz [...] Esta doutrina, dá-a o poeta por temporária. É enquanto os christãos<sup>194</sup> dominam que a attitude dos pagãos deve ser esta.

[BNP 21-110; RR, 280]

Ricardo Reis seria um certo tipo de “epicurista cristão”, porque a tristeza consequente do contexto no meio do qual vivia se tornava característica moduladora do seu epicurismo. Também há qualquer coisa no que Frederico Reis descreve como o “isolamento” do epicurista triste, que lembra o estoicismo de Marco Aurélio, e entre os

---

<sup>192</sup> Numa carta de 18 de Julho de 1914, Sá-Carneiro comenta: «Gostaria muito, se fosse possível, conhecer o que sobre mim (e sobre tudo o interseccionismo e Caeiro & C<sup>a</sup>) o mano Reis escreveu.» (Sá-Carneiro, 128). Em torno de Frederico Reis existem, no espólio, fundamentalmente três documentos: um extenso folheto acerca da chamada «escola de Lisboa» e que será datável de um período ostensivamente anterior à publicação do segundo *Orpheu* [BNP 14<sup>6</sup>-3 a 17<sup>r</sup> SEN, 57-61], visto que por exemplo a “Ode Marítima” de Campos ainda não tem esse título – Pizarro apontou para Julho de 1915, mas poderia ser significativamente anterior; uma carta inédita de Fernando Pessoa para Frederico Reis [BNP 14<sup>6</sup>-18; cf. TH, 89-90] acerca do um seu estudo sobre a escola de Lisboa que aparece no contexto de preparação da revista *Europa*, que se viu finalmente substituído por *Orpheu*, e que, portanto, aponta para uma data ainda de 1914; e finalmente o texto aqui citado dedicado a Ricardo Reis, que poderá pertencer a um período próximo marcado pelas datas sugeridas pelos outros documentos. No fim deste trecho, uma consideração acerca do poema oitavo de “O Guardador de Rebanhos” esboça os termos do magistério de Caeiro sobre Ricardo Reis, que não são patentes em todo o texto: «A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lucido e disciplinado para obter uma calma qualquer. Tudo isto se apoia n'um phenomeno philosophyco interessante: n'uma crença real e verdadeira nos deuses da Grecia antiga, admitindo X<sup>to</sup> [...] como um deus a mais, ma mais nada – ideia esta de acordo com o paganismo e talvez em parte inspirada pela ideia (fundamente poética) de Alb[erto] Caeiro de que o \*Menino \*Jesus era o deus que falatava.» [BNP 21-110; RR, 280-281]. Agradeço a Richard Zenith a sua ajuda generosa para esclarecer alguns detalhes a respeito de Frederico Reis e os seus textos.

<sup>193</sup> Veja-se principalmente um texto de Reis acerca de Théophile Gautier, em que a este lhe é atribuída a designação de um «Anacreonte triste» [BNP 52A-16; RR, 170].

<sup>194</sup> No original: «os barbaros (os christãos)».



dois termos revela-se uma névoa conceptual. Não surpreende que o Reis autor do “Prefácio” pareça já ter ouvido esta descrição pejorativa de si próprio, e por este motivo se esforçaria por caracterizar o estado de ânimo do seu paganismo. Por momentos, Reis põe a ênfase sobre um aspecto específico: «Wilde, e tantos outros, tomaram o epicurismo como o supremo característico do pagão, quando é o estoicismo que maximamente o representa [...] O paganismo era, em relação ao christianismo, uma religião triste, sim, profundamente triste.» [BNP 21-88<sup>r</sup>; RR, 50]. Num outro momento, opta por uma formulação neutral que terá implicações na posterior caracterização de uma parte da obra pessoana, acunhando a associação entre cristianismo e histerismo:

Ambas as coisas são certas. O christismo é, de feito, mais triste e mais alegre do que o paganismo. De sua natureza phenomeno doentio, elle apresenta a oscillação characteristic de aquillo a que se chama a hysteria onde commummente se vive nos extremos e nos auges das emoções, e onde tudo é possível menos o equilibrio e a sobriedade.

[BNP 21-11<sup>r</sup>; RR, 80-81]<sup>195</sup>

Reis procuraria, então, um estado de equilíbrio, ou melhor, de radicalização da neutralidade com respeito ao mundo exterior. Novamente, como é recorrente nas descrições pessoanas de processos de superação da tradição, uma opção sintética é vista como indicativa de progresso, e o próprio Reis tentaria fazer de si uma conjunção de elementos: «Por mim, se em mim posso fallar, quero ser ao mesmo tempo epicurista e stoico, certo que estou da inutilidade de toda acção num mundo em que a acção está em erro, e de todo o pensamento, em um mundo onde o modo de pensar se esqueceu.» [BNP 21-68<sup>r</sup>; RR, 161].

Paralelamente, um outro eixo estruturante do “Prefácio” de Reis seria o da correcção que o discípulo pretendia fazer ao mestre, apontando para os “defeitos” da sua obra que, unicamente ele, na continuação projectiva que o unia ao mestre poderia aperfeiçoar. Num dos esboços do “Prefácio”, Reis sintetiza os defeitos, ou distrações, de Caeiro: «Por certo que a obra tem defeitos, e defeitos que, sendo para mim bem patentes, não empanam, salvo no pouco que a empanam, a cintilação da obra.» [BNP 21-94<sup>r</sup>; RR, 137]. Os defeitos apontados por Reis são fundamentalmente de dois tipos: 1) o problema da forma poética, que sendo o verso caeriano livre, resulta na mais evidente das diferenças com o discípulo<sup>196</sup>; e 2) o problema da progressão decadente da obra de Caeiro: «O cerebro

---

<sup>195</sup> Lembre-se aqui a descrição que Pessoa faria, em Janeiro de 1935, de Álvaro de Campos como «o mais hystericamente hysterico de mim» (CP, 254).

<sup>196</sup> Existe um outro trecho que contém um comentário detalhado de Reis, especificamente sobre a prosódia caeriana: «O seu verso livre não tem nem o rhythmo biblico, monotono dos versos dos livros propheticos de

do poeta torna-se confuso, a sua filosofia se entaramela, os seus princípios sofrem a derrota que, na indisciplina da alma, representa em espirito o que seja a victoria ignobil de uma revolução de escravos [...] Que o amigo desculpe o crítico, quando ele se vê forçado a afirmar que o poeta morreu a tempo.» (*ibid.*, 139). Reis é suficientemente distinto de Caeiro para apontar para estes erros, mas, é precisamente, a partir desta perspectiva hipercrítica que se manifesta na escrita da sua prosa uma espécie de paralisia da autoconsciência. O próprio Reis não está a salvo do rigor crítico ostenta a respeito de outros. Já aqui foi enunciada a importância que no “Prefacio” teria a correcta compreensão do tipo de isolamento que o pagão moderno devia manifestar, e a centralidade que Reis lhe daria a este aspecto nas suas reflexões acerca do estoicismo e o epicurismo. A necessidade de esclarecer até que ponto o carácter pagão, nos tempos modernos, devia manifestar um isolamento a respeito do meio à sua volta, era relevante para fixar o cunho aristocrático que o projecto artístico pessoano pretendia ter. Este assunto tinha sido central para Pessoa nas reflexões sobre o *épater* e a insinceridade de Wilde (*cf.* 1.3), e para fixar o enquadramento do Sensacionismo, distinguindo o que era chamado de «pagan splendour» em oposição ao «plebeian outlook» do passado [*cf.* BNP 20-114 e 115; SEN, 155 2.1]. Porém, uma reflexão sobre dito isolamento encontra-se na origem de um documento do espólio que deve ser lido como acto performativo, considerando os riscados e outros acidentes textuais, e que acaba por romper a estabilidade de Reis como identidade bem definida.

O documento em questão [BNP 12A-16<sup>r</sup> a 19<sup>v</sup>; AM, 242-246], apresentava no cabeçalho o título «Preface ~~Ricardo Reis~~» e o subtítulo «*Ad Finem*», mas a atribuição de autoria foi substituída por um «A[ntonio] Móra» sobreposto. Este fenómeno torna-se muito importante quando se verifica que o conteúdo do texto também passou de ser “de Reis”, para ser “acerca de Reis”. O texto versa precisamente sobre o tipo de isolamento que o pagão deveria manifestar em relação ao sofrimento humano: «Isolando-nos por uma hygiene de spirito, dos homens e dos cuidados do nosso tempo, cuidemos bem em que não tomemos o isolamento em si por um bem, nem, dentro do nosso spirito ponhamos entre nós e a humanidade aquella fronteira que é forçoso que tracemos entre nós e a humanidade presente» (*ibid.*, 243). Até aqui, a admoção poderia pertencer a um Ricardo Reis atento leitor de Marco Aurélio, mas o texto comporta uma viragem definitiva:

---

Blake; nem aquelle /estudadamente andante/ que, como exito \*interminente, procuravam Southey, Shelley, /Mathew Arnold/; nem o de Whitman, dogmatico e espaçoso, como uma planicie ao sol; nem o de Alvaro de Campos, fortemente contido dentro de um conceito nitidamente synphonico da *Oda*. O de Caeiro é brusco, absolutamente directo, rectilíneo sempre.» [BNP 21-82<sup>r</sup>; RR, 57].

Digo isto porque tão altos e claros spiritos como Caeiro e Ricardo Reis não deixaram de peccar neste poncto [...] Que nobreza ha na phrase impia de Ricardo Reis: Prefiro Rosas [meu amor] á Patria? | Ou no stulto e jactancioso epodo em que se vanagloria de não se importar com a guerra e as coisas dos homens, antepondo-lhes um jogo de xadrez?

[*ibid.*]

O ataque é frontal e concreto, e António Mora aparece no palco para evidenciar os erros que o próprio Reis não poderia criticar acerca de si próprio. O assunto resulta surpreendente quando os erros de Reis, na frase a seguir, são comparados com os de autores tão vilipendiados pelo poeta das Odes: «Em que se distinguem» – continua Mora, «estas □ das mais carachteristicas effusões dos baixos “decadentes”, dos Whitmans, dos Paters e dos Wildes da nossa Bizancio universal» (*ibid.*).

O facto de que a obra de Reis, possa sofrer de erros semelhantes aos que existiam nas obras de Pater e de Wilde, faz com que o leitor tenha de aguçar a atenção a respeito de todas as afirmações feitas acerca desses nomes no “Prefácio” e chama a atenção para o modo como a estrutura de um texto pessoano, em cada um dos seus componentes – a sua autoria incluída –, pode muitas vezes ver-se forçada a responder à inserção repentina de certas frases. É precisamente nestes pontos polémicos que a obra de Pessoa se abre a outras vozes com uma fluidez surpreendente, que resulta, necessariamente, discordante com o tipo de rigidez que os princípios “neo-classicos”, nos quais Reis foi concebido, pretendiam manifestar. Por este motivo, assim como a prosa de Reis acontece como desenvolvimento de uma detalhada reflexão sobre outras obras, Pessoa por vezes não consegue domesticar o impulso crítico e, ainda a meio caminho no desenvolvimento de um texto, esta tendência diferenciadora se traduz no surgimento de outras autorias ficcionais, acabando por afastar os projectos iniciais de uma conclusão que permitisse o aparecimento definitivo de um único rosto.<sup>197</sup> Mora, o filósofo que não publicou em vida de Pessoa uma única linha, é, neste texto em específico, a cara de olhar severo de um Reis abortado.

---

<sup>197</sup> Este fenómeno lembra um trecho de um texto anteriormente citado, sob o título «*Os Fundamentos do Sensacionismo*», acerca do auge no século XIX do “espírito crítico”: «Se isto tudo tivesse acontecido numa epocha de bases assentes, o resultado seria de menor relevo. Mas acontece num periodo em que se soffre ainda da dissolução de antigos-regimens, em que a morte tocou o principio monarchico, em que o gusano da critica esboroou de todo o edificio da fé religiosa. Foi mais longe, mais tarde, o effeito do espirito critico: como era fatal que acontecesse, elle virou-se sobre os idolos que mal erguera, as fôrças defensoras das idéas antigas tomaram-o como arma contra as idéas novas» [BNP 20-92<sup>v</sup>; SEN, 186]. Veja-se, nesta mesma linha, outro texto no qual António Mora desvaloriza a categoria que pretendeu organizar uma parte da obra de Pessoa sob a designação de “Neo-Paganismo”, entre 1917 e 1918, para reunir obras de Caeiro, Reis, Pessoa e do próprio Mora: «Não somos, na verdade, neo-pagãos, nem pagãos novos. Neo-Pagao ou pagao novo. Não é termo que tenha sentido [...] Que se designassem, a si-mesmos, neo-pagãos aquellos christãos rebeldes, como Pater e Swinburne, que nada tinham de pagãos, senão o desejo de o ser – conceda-se porque não é falta de razão que se dê um nome impossivel a uma cousa absurda.» [BNP 21-43<sup>r</sup>; AM, 210].

De entre todos os projectos que Pessoa começou, o “Prefácio” de Ricardo Reis é um dos mais extensos, dos que mais versões possui para cada uma das suas partes, e que, tendo uma história de produção de quase quinze anos, resulta mais difícil de conceber como unitário e definitivo. A posição de Reis como autor do “Prefácio” à obra de Alberto Caeiro é necessariamente uma posição instável, contrariamente à solidez dos princípios que no texto pretendem ser instituídos. Como estudioso do paganismo, Reis vê-se forçado a exprimir uma série de argumentos explicativos acerca daquilo que em Caeiro é directamente afirmação, e, portanto, pura existência no acto verbal. O trabalho do discípulo como construtor do “Prefacio” parece vir a confirmar uma frase que Pessoa escreveu já próximo dos anos trinta: «Em prosa é mais difficil de se outrar» [BNP 16-60<sup>f</sup>; LDD 457], e que em 1935 tornava-se, ainda, mais explícita: «O difficil para mim é escrever a prosa de Reis – ainda inédita – ou de Campos. A simulação é mais facil, até porque é mais espontanea, em verso.» (CP, 258). Inédita haveria de ficar a prosa de Reis, até muitos anos depois da morte de Pessoa.

Perto de 1917 Ricardo Reis explicava que para escrever o “Prefácio” que os parentes de Caeiro lhe encomendaram, teria de escrever «coisas de tal ordem que por certo parecerão desproporcionadas e malcuidadas» [BNP 21-88<sup>f</sup>; RR, 49], pelo qual seria necessária uma detalhada análise da história de tensões entre cristianismo e paganismo, tal como o apresentava o sumário do “Prefacio” nos planos já aqui citados [*cf.* BNP 21-2<sup>f</sup> e 9<sup>f</sup>; RR, 284 e 286]. Não obstante, em 1929, e num texto que comporta um todo acabado (*cf.* Martins e Zenith *em* POAC, 9 e 3.2), a ideia apresentava-se diferente:

Pensei, quando primeiro me foi entregada a empreza de publicar estes livros, em fazer um prefacio, critico e excursivo, sobre a obra de Caeiro e as suas teorias e natural destino. Tentei com abundancia \*assim escrevel-o. Porém não pude formar estudo algum que me satisfizesse. Não se pode comentar, porque se não pode pensar, o que é directo, como o céu e a terra; pode tão-somente ver-se e sentir-se.

[BNP 21-73<sup>f</sup> e 74<sup>f</sup>; POAC, 15 e 209]

Esta sensata resignação de Reis, não impediria Pessoa, num data próxima, redigir algumas páginas do extenso estudo que explicaria a lógica da transição imperial que a aparição de Caeiro encenava para os destinos da civilização, que corresponderia ao que numa linha riscada do texto acima citado era chamado um «estudo litterario e sociologico».<sup>198</sup> A tentativa de fazer o tal “Prefacio” extensamente explicativo sobrevivia, ao

---

<sup>198</sup> Em alguns dos textos que poderiam corresponder a esta campanha tardia da escrita do “Prefácio” de Reis nota-se uma proximidade com outras prosas de Pessoa, escritas no marco de um projecto Quinto Imperialista, retomado com força a partir de 1925 (*cf.* SQI). Nos textos [52A-39 a 48; RR, 100-109], são interpretadas as implicações que a fundição de elementos judaicos, helénicos e orientais, no seio do império

ponto de provocar a disparatada ideia de publicá-lo como um opúsculo separado ao livro que prefaciava, por este ter resultado muito comprido: «Deixo aos editores do livro de Caeiro que publiquem esta obra como prefacio ou como comentário separado ao livro do Mestre. É um gesto nobre que satisfaz plenamente o pedido justo que me foi feito; e que ao mesmo tempo cumpriu inteiramente o meu dever para com as opiniões que eram dele e são minhas.» [BNP 52A-38<sup>v</sup>; RR, 53]. Seja que estes hipotéticos editores fossem os fictícios parentes de Caeiro, ou, os menos fictícios Simões e Régio da *presença*, a tarefa não foi levada a bom porto. Afinal, por mais que Pessoa tivesse anunciado aos editores da *presença* desde 1929 o envio do livro de Caeiro, junto de todas as suas partes constitutivas, incluída a prosa de Reis, nada disto se tinha materializado em Novembro de 1935, quando Pessoa deixou de intervir directamente na publicação e finalização das suas obras.

Contudo, apesar de o “Prefacio de Ricardo Reis à obra de Alberto Caeiro” parte fundamental da obra de Pessoa, ter ficado irremediavelmente incompleto, e com ele o drama dos autores que são gente e não actos, Reis redigiu e foi-lhe publicado na revista *Athena*, um prefácio à obra do mestre em forma de ode, «com a qual», diz Reis, «choro o homem que foi para mim, como virá a ser para mais que muitos, o revelador da Realidade, ou, como ele mesmo disse “o Argonauta das sensações verdadeiras”» [BNP 25-RR, 47]:

#### XIV

De novo traz as aparentes novas  
Flores o Verão novo, e novamente  
Verdesce a cor antiga  
Das folhas redivivas.  
[...]  
O que foi como um deus entre os que cantam,  
O que do Olympo as vozes, que chamavam,  
Scutando ouviu, e, ouvindo,  
Entendeu, hoje é nada.  
[...]  
Fique, porém, livre da leiva e do Orco,  
A fama; e tu, que Ulysses erigira,  
Tu, em teus sete montes,  
Orgulha-te materna,

---

romano, tiveram para a constituição e projecção do cristianismo. A história do cristianismo é a história da queda do segundo império – Roma –, e do surgimento do terceiro e do quarto – Cristandade-Europa (cf. SQI, 187 e 194) –, em vários dos esquemas desenvolvidos por Pessoa nessa mesma altura, entre os quais um texto que tenta resumir uma história semelhante, desde a Renascença em Itália – começo do quarto –, até à constituição do Império Português com a sua crise após a morte de D. Sebastião – começo do quinto – [55]-71 a 74; SQI, 75-79], fazendo, ainda, uma referência directa a Arnold «Homens de génio (se deus quizer) [...] cf. M[atthew] Arnold)». É um desafio para o leitor perceber que estes dois núcleos textuais, aparentemente afastados, Caeiro e o Quinto Império, podem ser lidos paralelamente.

Egual, desde ele, às septe que contendem  
Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,  
Ou heptapyla Tebas,  
Ogygia mãe de Píndaro.

[ATH 1º, 22]<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Um esboço da Ode publicada na *Athena* n° 1, apresenta a data de «22-10-1923» [BNP 51-41]; um outro documento onde foram esboçados alguns dos versos que acabaram por ser integrados no conjunto [BNP 51-33v; PRR, 197], apresenta a data de «23-11-1918». Estas datas ajudam a tecer a relação que a produção deste poema manteria com os falidos intentos de concluir o “Prefácio” numa fase anterior a 1924.



### 2.3 O ideal helénico em Portugal e o meio-dia da *Athena*

*Acho inutil meter aos gregos no caso; grego se veria o Fernando com elles se elles lhe apparecessem a pedir-lhe contas do sarilho de estheticas em que os metten. Os gregos eram lá esthetas! Os gregos existiram.*

Álvaro de Campos

Em Novembro de 1918, a Grande Guerra na Europa tinha acabado, e Fernando Pessoa insistia em publicar a sua obra. Após a ruptura com o movimento da Renascença Portuguesa em 1913; após a impossibilidade de continuar a publicação do *Orpheu*, deixando unicamente dois números e um esboço de um terceiro; após a restrita colaboração em revistas organizadas por alguns conhecidos que esboçavam um pálido indício de expansão do chamado movimento sensacionista; e após a sua – talvez estratégica – relação com o grupo que se reuniu por uma única vez sob o título *Portugal Futurista* em 1917, Pessoa concretizava, em finais de 1918, a sua primeira apresentação pública individual, o seu primeiro acto a título pessoal, em termos que merecem consideração, entre outros motivos porque o fez em inglês. O mundo à volta de Pessoa tinha mudado durante os anos da guerra: Sá-Carneiro estava morto, também Santa-Rita Pintor e Amadeu de Sousa-Cardozo; Côrtes-Rodrigues era, então, um homem de família que afiançava uma pacata vida como professor nos Açores desde 1915, e, após 1916, não voltaria a colaborar nos empreendimentos de Pessoa.<sup>200</sup> No meio deste contexto de separação, um Pessoa notavelmente mais isolado dos seus contemporâneos sentia-se pronto para actuar em nome próprio.

O facto de Pessoa decidir publicar na língua da sua infância e adolescência, afiançando com este gesto àquilo que marcava a maior diferença com os seus conterrâneos, pode ser visto como sinal de independência. Fica implícito, neste acto, um distanciamento de Portugal, mas também se afirma a necessidade de ser um autor que, embora tenha sido parte do que fora a “vanguarda dos tempos que correm”, não assumia para si o fardo da contemporaneidade como única alternativa artística. Como notou Jorge de Sena, os poemas publicados em 1918 vão, precisamente, numa direcção oposta à da vanguarda:

Ora nada mais demonstrará melhor como, em 1917-18, e tendo-se Sá-Carneiro suicidado em 1916, Pessoa se sentia só na chefia de um

---

<sup>200</sup> Efectivamente, a última carta extensa redigida por Pessoa, que se conheça hoje, ao grande amigo do *Orpheu*, foi de 4 de Setembro de 1916 (COR I, 219-221). Posteriormente houve uma outra carta de 1923 (COR II, 15-16), em que Pessoa afirma: «Há não sei quantos anos que não lhe escrevo», uma das páginas mais comoventes de toda a correspondência pessoana.



movimento que tudo parecia diluir em prolongamentos esteticistas-simbolistas e na literatice tradicional, quanto o facto de, após essas aventuras que hoje assumem o aspecto de uma gloriosa época, ser quando ele se decide a publicar-se em inglês – ao mesmo tempo que, paradoxalmente, ele em inglês era infinitamente menos vanguardista do que estava simultaneamente sendo em português.

(Sena II, 101)

O paradoxo, aqui, só existiria partindo do pressuposto de que o objectivo de Pessoa teria sido ser um artista de vanguarda. Mas, o Sensacionismo, segundo os múltiplos esquemas que Pessoa imaginou, e ainda na sua transmutação parcial em “Neo-paganismo português”, é prova de que, ainda sendo um artista de vanguarda, Pessoa estava a pensar em ser um artista num sentido lato. Pretendendo-se independente da sua situação “actual”, o artista achava-se disposto a adaptar-se artificialmente – contrariamente à teoria darwiniana – de um modo contra-ambiental, assumindo voluntariamente como alternativa de desenvolvimento um certo tipo de anacronismo, tal qual como o anunciava o “Ultimatum” de Álvaro de Campos de 1917 (*cf.* 2.2). A relação adaptativa em sentido contrário ao da resposta ao meio, implicaria desafios no momento de manter-se vigente, e isto, para Pessoa, como necessariamente teria de sê-lo para o artista aristocrático que desde antes de 1914 tinha pensado ser, deveria manifestar-se num imperativo estudo introspectivo, e não numa rendição servil às forças sociais externas. Desde muito novo Pessoa teria em mente um mito da acção individual: «The greatest men of genius are creators of enviroment» [BNP 134-32<sup>r</sup>; GL, 52].

Como consolidação da produção poética em nome próprio, Pessoa publicou em 1918 dois conjuntos aos quais anos mais tarde recusaria chamar livros, designando-os como folhetos ou plaquetes, sublinhando, assim, o seu estado de incompletude: *Antinous: A poem* e *35 Sonnets*, (*cf.* Sepúlveda 2013, 27-29). Este “proto-*Antinous*” – como o autor o baptizou anos mais tarde (*cf.* COR II, 219) – corresponderia a um poema datado de 1915, considerado por essas datas, em planos de organização da obra, como material a ser incluído no *Orpheu* 3 [BNP 87A-5<sup>r</sup>; SEN, 83], possivelmente com o mesmo objectivo que motivaria a inclusão nessa revista dos poemas de Ricardo Reis (*cf.* 2.1). O *Antinous* de 1918 seria produto da revisão dessa versão anterior, e sofreria, ainda, modificações significativas numa edição publicada pela Olisipo em 1921, sob o título *English Poems I-II*, junto de dez epitáfios intitulados *Inscriptions*.<sup>201</sup>

Como consolidação da produção poética em nome próprio, Pessoa publicou em 1918 dois conjuntos aos quais anos mais tarde recusaria chamar livros, designando-os

---

<sup>201</sup> Para a compreensão destas alterações veja-se a introdução de João Dionísio à edição crítica destes poemas e a nota no aparato crítico (*cf.* PI-I, 14-24 e 151-153).

como folhetos ou plaquetes, sublinhando, assim, o seu estado de incompletude: *Antinous: A poem* e *35 Sonnets*, (cf. Sepúlveda 2013, 27-29). Este “proto-*Antinous*” – como o autor o baptizou anos mais tarde (cf. COR II, 219) – corresponderia a um poema datado de 1915, considerado por essas datas, em planos de organização da obra, como material a ser incluído no *Orpheu* 3 [BNP 87A-5<sup>r</sup>; SEN, 83], possivelmente com o mesmo objectivo que motivaria a inclusão nessa revista dos poemas de Ricardo Reis (cf. 2.1). O *Antinous* de 1918 seria produto da revisão dessa versão anterior e sofreria modificações significativas numa edição publicada pela Olisipo em 1921, sob o título *English Poems I-II*, junto de dez epitáfios intitulados *Inscriptions*.<sup>202</sup> Não obstante, um particular “classicismo” é central em todas as versões de *Antinous*, não só por razões temáticas, mas também pela estrutura e prosódia do poema, que este recupera traços miltonianos. Isto, como era pretendido pelo autor, foi notado por um crítico de um jornal escocês para o qual foi enviado o poema, na versão de 1921: «The first consists of a few epigrammatic ‘Inscriptions’ preceded by a long and carefully-elaborated elegy, on Antinous, somewhat after the fashion of Milton’s *Lycidas* [...]».<sup>203</sup>

Por outro lado, no começo dos anos trinta e considerando ainda a possibilidade de uma terceira edição do poema, Pessoa explicaria a Gaspar Simões, como este seria a primeira parte de um conjunto, organizado segundo uma das interpretações da profecia quinto-imperialista e conformando o que Pessoa chamava um “ciclo imperial” (cf. COR II, 220).<sup>204</sup> *Antinous* seria, em dito esquema, o representante do sentimento amoroso dos gregos, embora estivesse historicamente associado a Roma: «é grego quanto ao sentimento, é romano quanto a colocação histórica.» (cf. *ibid.*). O lugar do primeiro poema no “ciclo” é detalhadamente explicado num documento do mesmo ano da carta:

The first poem, Antinous, represents the Greek concept of the sexual world. Like all primitive concepts, it is elaborate; like all innocent concepts, it is substantially perverse. That it may show up as primitive, the emotion depicted is purposely a non-primitive one; that it may blossom as innocent, it is developed into a metaphysics, but, as is right in innocence, the metaphysics is added to, not put into, the substance of the main theme.

[BNP 142-33; PI-I, 29]

<sup>202</sup> Por coerência com a linha cronológica apresentada nesta dissertação, as minhas referências ao *Antinous*, correspondem, unicamente, à versão impressa em 1918, desobedecendo, abertamente a vontade de Pessoa, explicitada na página de guarda da edição da Olisipo: «An early and very imperfect draft of Antinous was published in 1918. The present one is meant to annul and supersede that, from which it is essentially different.» (EP I).

<sup>203</sup> Nota publicada no *Aberdeen Journal*, em Janeiro de 1922 [cf. BNP 115<sup>3</sup>-119; PI-I, 27]. Não obstante, as características formais que permitiram esta associação já estavam presentes nas versões anteriores.

<sup>204</sup> A sucessão dos impérios seria: o império grego, o romano, a cristandade e o império moderno ou Europa; o quinto império estando reservado a Portugal (cf. SQI, 184-186). Sobre este ciclo de poemas, intitulado por vezes «*Quincux*» cf. PI-I, 29-30; Sena II, 94-98.

A elegia do emperador Adriano, frente ao cadáver do jovem Antínoo, na qual este imagina uma estátua feita por ele próprio para imortalizar aquele corpo que, sob o seu olhar, anuncia a descomposição futura, é um exemplo concreto do que Pessoa entenderia como uma mentalidade pagã. Esta mesma concepção sustentaria o que Pessoa descreveu como sendo o “ideal helénico” num ensaio, parcialmente dedicado a António Botto, publicado na revista *Contemporanea* em 1922. A vontade imortalizadora de Adriano é claramente afirmada nos versos do poema:

“I shall build thee a statue that will be  
To the atonished future evidence  
Of my love and thy beauty and the sense  
That beauty giveth of infinity.  
[...] Thy statue is of thyself and of me.  
Our dual presence has its unity  
In that perfection of body, which my love,  
In loving it, did out of mortal life  
Raise into godness, set above the strife  
Of times and changing passions far above”.

(ANT, 11 e 15)<sup>205</sup>

O poema expõe a convicção de Adriano de que um objecto que ele próprio pode produzir poderá conservar, não só o corpo do seu amado, senão também será agente divinizador do vínculo que une os dois homens, eternizando-os.<sup>206</sup> Neste sentido, resulta relevante que, historicamente, a artificialidade do culto religioso que Adriano instaurou à volta de Antínoo, incentivando a reprodução da sua imagem em estátuas a ser espalhadas pelo império, foi pedra de amolar em que muitos apologistas da nascente religião cristã, entre os séculos II e IV, passaram os seus argumentos contra o paganismo romano.<sup>207</sup> Nestes ataques, era comumente denunciado o facto de o imperador ter pretendido divinizar um jovem de duvidosa proveniência, e era sublinhado, ainda, que a motivação para dita acção fundava-se num tipo de relação amorosa entre o mancebo e o imperador, facilmente polémica. Por isto, o tema escolhido por Pessoa incluía, intrinsecamente, uma

---

<sup>205</sup> Cito a edição de 1918 a partir da cópia digitalizada pela BNP (*cf.* ANT).

<sup>206</sup> O poema, em geral, parece estar do lado de Adriano, patrocinando os seus desejos e condescendendo perante os seus motivos, e, não obstante, numa voz alheia à acção e que explicitamente se situa num momento cronológico diferente do da história de Adriano, aparecem indícios de uma culpabilidade reprovável, naquilo que unira o imperador ao seu escravo enquanto este esteve vivo: «O glory of a wrong lust pillowed on | Raged conciusness's spilled suspension! | These things are things that now must be no more» (*ibid.*, 6). Alguns destes traços desapareceram na versão de 1921.

<sup>207</sup> Esta polémica estaria na base do Concílio de Niceia em 325, realizado precisamente na província de Bitínia, pátria de Antínoo, e onde Constantino fez um primeiro esforço por unificar o dogma da que seria a nova religião do império. Antínoo é referido por Justino Mártir, Orígenes, Tertuliano, entre outros, autores cristãos, nas suas obras (*cf.* Sena II, 115-116).

reflexão carregada de uma longa história de tensões entre cristianismo e paganismo, muito próxima do assunto do “Prefácio” de Ricardo Reis ao livro do mestre Caeiro (cf. 2.2).

Também, antes do tratamento pessoano do assunto, a figura do jovem divinizado pela sua beleza, e, implicitamente, a ideia de o emperador poder immortalizar mortais pelo poder da arte, foi também um tema apreciado por Oscar Wilde, e o nome de Antínoo aparece em diversos pontos da sua obra, nomeadamente, num passo de *The Portrait of Mr. W. H.*: «The ivory body of the Bithynian slave rots in the green ooze of the Nile, [...] but Antinous lived in sculpture [...]» (*Complete Works*, 342).<sup>208</sup> Vista a coincidência, e sabendo quão importante era para Pessoa a oposição diferenciadora a respeito de Wilde, não resulta surpreendente que no verso de um documento relacionado com o corpus de preparação do *Antinous*, na versão de 1918, que permanece no espólio pessoano, exista, também, um apontamento manuscrito no qual Pessoa opõe o seu caso, como autor de um livro acusável de ser imoral, ao de Wilde:

In so far, however, as I am compared to Wilde, I object to the comparison, which is insulting [because] it is false. Whatever my faults may be as an artist, I am direct and natural. What I say, I say. Wilde is the sum of indirectness and of perversion. [...] \*Bundles of phrases, meshes of wishes to be brilliant make no complete work. So he is incoherent, unconstructive, lax, muddled & [and] false. There is no unity or togetherness in him.

[BNP 49B1-85v]<sup>209</sup>

João Dionísio, editor crítico do *Antinous*, diz acerca deste documento que, pelas suas características materiais, terá sido utilizado numa data próxima a da publicação do poema (cf. PI-I, 153-154). Considerando este indício acerca do material preparatório do *Antinous* de 1918, note-se que o texto sobre Wilde, parece implicar uma resposta, ou então uma antecipação, a uma crítica que o poema teria recebido ou que Pessoa antecipava que pudesse receber. É sabido que *Antinous* obteve algumas respostas na Inglaterra, para onde Pessoa o enviou<sup>210</sup>, e recebeu comentários em lugares notáveis do meio cultural inglês. Por exemplo, o *Times Literary Supplement* em 1918, disse que «[...] the reflections of Hadrian over

<sup>208</sup> Esta referência também foi notada por Jorge de Sena, na sua introdução à edição da Ática dos *Poemas Ingleses* (cf. Sena II, 144-145), sugerindo a possibilidade de Pessoa conhecer o texto de Wilde. Como foi exposto no primeiro capítulo desta dissertação, Pessoa conhecia o texto e sabia perfeitamente o tipo de associações que o seu tratamento do tema poderia causar entre os críticos. Mariana de Castro também apontou para a presença de uma referência a Antínoo no poema “The Sphinx” de Wilde (cf. de Castro 2006, 233-234).

<sup>209</sup> Texto parcialmente publicado em de Castro 2005 e em Zenith 2008, 36.

<sup>210</sup> Pessoa já tinha tentado o envio do poema em 1915, como notou João Dionísio (cf. PI-I, 16). E em duas cartas, a destinatários diferentes juntou algumas explicações a respeito do carácter do poema: «[...] these could not be printed in a country where there is an active public morality [...]» e «The worst which the English number of the review would have is the poem of mine, [...] called “Antinoüs” [...] Fundamentally, it is really not quite so “bas” as Shakespeare’s sonnets, but no one ever sees anything fundamentally.» [BNP 1142-12v; cf. PI-I, 16].

the dead body of his minion are interesting for what we should call this Renaissance style and atmosphere, and the poetry is often striking» (*cf. ibid.*, 23), e na revista *The Athenaeum*, em que colaboravam T.S. Eliot e Virginia Woolf em 1919, lhe foram dedicadas algumas linhas: «A poem expressing the grief of Hadrian at the death of Antinous. The theme is often repellent, but certain passages have unquestionable power.» (BNP 115<sup>2</sup>-10; *cf. ibid.*, 24).<sup>211</sup> Embora o tom da crítica a respeito do valor literário do poema seja ambíguo, os editores de *The Athenaeum* permitiriam a Pessoa a publicação de um poema intitulado “Meantime”, no número de Janeiro de 1920, sendo difícil perceber porque dita colaboração não se prolongou (*cf. Sena II*, 153 e Bothe 2008, 445).

Porém, que o tema de *Antinous* pudesse ser acusado de “repelente”, seria parte da motivação directa do que Pessoa imaginou ser um ensaio sobre imoralidade e arte à volta do seu poema, embora o ensaio não fosse, necessariamente, uma resposta aos críticos de *The Athenaeum*, ou de outro periódico inglês. Um esboço desse ensaio foi coligido por João Dionísio em anexo à sua edição dos poemas (*cf. PI-I*, 134-135). Dessa transcrição, depreende-se que as perguntas fundadoras do argumento aí exposto, são sintetizadas em poucas linhas: «*Whether the immorality of an author affects subjectively his artistic faculties [...] Do the faculties involved in writing an immoral poem, quã immoral, affects those involved in writing a poem, quã poem, if so, in what or to what extent.*» [BNP 14A-9<sup>r</sup> a 10<sup>r</sup>; *ibid.*]. A este ensaio poderia pertencer o trecho que refere Wilde, citado anteriormente, e redigido em suporte material idêntico. O assunto da imoralidade na arte viria a recuperar parte do trabalho crítico que Pessoa adiantara anos atrás, empenhando-se em negar a ideia de uma “escrita transparente”, que permitisse ao crítico apontar para as características pessoais de um autor segundo alguns sinais identificados nos seus textos, tal e qual pretendia Max Nordau acerca dos sintomas da degenerescência (*cf. 1.1*). Dita questão foi muito trabalhada em textos associados à figura de Wilde e à configuração dos primeiros “ísmos” antes de 1914 (*cf. 1.3*), e este mesmo tipo de reflexão, sendo retomada por causa da publicação do *Antinous*, apresenta-se como antessala do que será um importante episódio da vida de Pessoa, ao qual é possível chamar “o caso da literatura de Sodoma”, retomando uma caracterização usada por um detractor, em 1922, como será tratado um pouco mais adiante.

Antes disso, é fundamental notar que *Antinous* não foi publicado sozinho. O outro título que Pessoa preparou e publicou em 1918 foi *35 Sonnets*, um conjunto de sonetos de inspiração confessadamente shakespeariana, datados de 1913, embora, como também notou João Dionísio, a sua elaboração tivesse podido começar antes, com modificações perto da

---

<sup>211</sup> Pessoa era leitor de *The Athenaeum* pelo menos desde 1913, como o indica uma lista de leituras dessa altura: «der The Athenaeum na Bib[lioteca] da Aca[demia] das C[iências]» [BNP 28-95].

publicação em 1918, e tendo ainda alterações em exemplares do folheto impresso, inscritas numa data próxima a 1920, talvez sendo projectada numa reedição dentro dos volumes publicados pela Olisipo, que finalmente não chegou a realizar-se (cf. PI-I, 22 e 181). Para além da evidente diferença prosódica e estrutural com *Antinous*, que implicitamente evocava uma comparação entre Shakespeare e Milton (cf. 3.1), os 35 *Sonnets* contêm uma oposição temática que deve ser notada, e que foi apontada pelos críticos ingleses da altura.

Sumariamente, os *Sonnets* podem ser descritos em termos empregados pelos críticos do *Times Literary Supplement* e do *The Athenaeum* respectivamente: «The Sonnets, on the other hand, probing into mysteries of life and death, of reality and appearance, will interest many by reason of their ultra-Shakespearian Shakesperianism [...]», e, mais notavelmente: «A pessimistic note predominates in these sonnets, and they end in a minor key. The mystery of being mainly occupies the author.» (cf. PI-I, 23-24). Se *Antinous* apresentava uma exposição versificada de um ideal estético pagão, a partir do qual o imperador Adriano, no meio da sua aflição, se propunha imortalizar o amado mediante a criação de uma estátua, o tema dos *Sonnets* é também o de fixar uma forma para a eternidade, mas concentrando-se na impossibilidade e na frustração. Esta “nota pessimista” tem origem no reconhecimento de uma completa separação entre a realidade física e aquele outro elemento superior que constitui a verdadeira substância do indivíduo, o qual é afirmado no soneto que inaugura a série:

Whether we write or speak or do but look  
We are ever unapparent. What we are  
Cannot be transfused into word or book.  
Our soul from us is infinitely far.  
However much we give our thoughts the will  
To be our soul and gesture it abroad,  
Our hearts are incommunicable still.  
In what we show ourselves we are ignored.  
The abyss from soul to soul cannot be bridged  
By any skill of thought or trick of seeming.  
Unto our very selves we are abridged  
When we would utter to our thought our being.  
We are our dreams of ourselves, souls by gleams,  
And each to each other dreams of others' dreams.

(SONN., I)<sup>212</sup>

Um certo dualismo é constitutivo da mentalidade cristalizada no poema, e este glosa a impossibilidade de a essência do indivíduo passar para um meio mais perdurável

---

<sup>212</sup> A palavra «seeming» seria substituída, presumivelmente por motivos formais, numa versão posterior do soneto, por «seing» (cf. PI-I, 67). A semelhança com “Autopsicografia”, publicado nos anos trinta, é difícil de ignorar.

que o próprio corpo, que não poderá então senão perder-se, contrariamente ao que Adriano acreditava poder fazer, concebendo a estátua do amado como substituto real e mais verdadeiro, porque perdurável, do que o corpo que se decompõe. A consciência da inadequação da vida em relação à arte leva ao poeta dos *Sonnets*, no terceiro soneto do conjunto, a lamentar-se de uma angústia asfíxiante que o faz emudecer:

When I do think my meanest line shall be  
More in Time's use than my creating whole,  
That future eyes more clearly shall feel me  
In this inked page than in my direct soul;  
[...]  
An anger at the essence of the world,  
That makes this thus, or thinkable this-wise,  
Takes my soul by the throat and makes it hurled  
In nightly horrors of despaired surmise,  
And I become the mere sense of a rage  
That lacks the very words whose waste might 'suage.

(*ibid.*, III)

Estas afirmações são radicalmente diferentes do doloroso mas triunfante prelúdio da acção de Adriano. O que os *Sonnets* tornam explícito é o medo produzido por um excesso de autoconsciência, que poderia empurrar o artista para o silêncio ou para o completo menosprezo do acto criativo – à “paralisia” criativa.<sup>213</sup> O pungente problema da autoconsciência, como o caracterizou António M. Feijó, manifesta-se nos *Sonnets* na forma de um ideal dualista, obcecado com a separação entre a alma como substância verdadeira do ser, e o mundo material. No ensaio «*Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal*», exactamente este tipo de mentalidade será caracterizado como paradigmaticamente “cristã”, aí contraposta àquilo que Pessoa chamaria de “ideal helénico”. Vejam-se ainda uns versos do Soneto V, que descrevem de modo tormentoso o que Pessoa em várias oportunidades – por exemplo na sua carta a Côrtes-Rodriguez de Janeiro de 1915 (*cf.* 1.3) – apresentara como consciência de uma “missão”:

How can I think, or edge my thoughts to action,  
[...]How can I pause my thoughts upon the task  
My soul was born to think that it must do  
[...]And I feel beggared of infinity,  
Like a true-Christian sinner, each day flesh-driven  
By his own act to forfeit his wished heaven.

(*Sonn.*, V)

---

<sup>213</sup> Este é precisamente o tipo de encruzilhada que António M. Feijó descreveu como ponto central na motivação por detrás da escrita heteronímica de Pessoa (*cf.* Feijó 1996 e 1999).

Os *35 Sonnets* são poemas de um transcendentalista, que só sabe escrever sobre a inutilidade da sua escrita, e sobre a dor pela consciência de dita inutilidade, antagonicamente a como *Antinous* é um poema do ideal estético pagão e uma encenação da ideia de Píndaro, segundo a qual: «A raça dos deuses e dos homens é uma só» (CONT 3º, 122), e que aos olhos dos apologistas cristãos não podia senão ser problemática.<sup>214</sup> O poeta dos *Sonnets* lamenta o fardo de uma fé incompleta e decadente: «And I fell torture, not that I believe thee, | But that I cannot disbelieve thee not» (*Sonn.*, VII), por isso entrega-se à procura paranóide de desígnios fatais em astros, que supõe serem constituintes daquilo que em si próprio é mais verdadeiro, num furor como o de um que empenha a sua vida em projectar combinações cabalísticas ou em fazer mapas astrais: «Something in me was born before the stars | And saw the sun begin from far away [...]» (*ibid.*, XXIV); «[...]With the higher trifling let us world our wit, | Conscious that, if we do't, that was the lot | The regular stars bound us to, when they stood | Godfathers to our Birth and to our blood.» (*ibid.*, XXXV).<sup>215</sup> Tudo isto deve ser considerado em detalhe sem esquecer que Fernando Pessoa, em nome próprio, assinou *Antinous* e os *Sonnets*, sem privilegiar nenhum dos conjuntos em particular.

Páginas lúcidas sobre os poemas ingleses de Pessoa foram escritas por Jorge de Sena, na sua introdução à edição da Ática em 1974. Nesse ensaio, Sena apontou para a importância que *Antinous* e os *Sonnets* têm para a compreensão da obra, que já então era costume chamar ortónima, e para o modo como essa categoria adquiria sentido, em relação directa com a obra heterónima; o qual, deixando de lado o truísmo, exige interrogar-se acerca do que emparenta poemas aparentemente isolados com as obras de Caeiro, Reis e Campos. A este respeito, Sena é enfático na sua compreensão de que ambos os poemas em inglês provêm fundamentalmente de uma época anterior ao desenvolvimento das obras em nome de Caeiro, Reis e Campos, um período juvenil, pelo menos enquanto pudesse ser verificável a ideia de que Pessoa, autor de poesia em inglês, foi perdendo força com o passar dos anos (*cf.* Sena II, 105). Porém, no caso de *Antinous* e dos *35 Sonnets*, a realidade é que o segundo marcaria um ponto prévio ao surgimento dos heterónimos, sendo datado de 1913, e o primeiro um momento posterior, datado de 1915, embora estas datas não determinem o ponto de conclusão dos trabalhos de revisão e reformulação dos poemas,

<sup>214</sup> Note-se, uma vez mais, a descrição que Jorge de Sena fez da figura de Antínoo e do culto que se formou à sua volta: «Mas o culto de Antínoo lançado a partir da fundação de Antinópolis aonde ele morrera foi tudo menos incerto. Na verdade, constituiu o último grande fogo criador do paganismo que se extinguia.» (Sena II, 117).

<sup>215</sup> Estes versos dos *Sonnets* lembram um texto sobre misticismo redigido por Pessoa: «Mysticism is only the most complex way of being effeminate and decadent, the only useful side of uselessness.» [BNP 26-82; TH, 196].



como justamente notou João Dionísio (cf. PI-I, 9-22). Contudo, a publicação de ambos conjuntos em 1918, ao ser coordenada com os acontecimentos da vida pública de Pessoa nos anos vinte, e em comparação com aquilo que publicou ou pensou publicar nos anos imediatamente anteriores, dá um significado especial a uma aguda afirmação de Sena: «[...] a poesia em inglês, sendo um pressuposto prévio da sua formação literário-linguística, colidia com a “realidade” múltipla da heteronímia, era como que pré-histórica em relação a ela.» (Sena II, 105).<sup>216</sup>

Entendendo por «poesia em inglês», nos termos de Sena, unicamente *Antinous* e os *35 Sonnets*, é possível afirmar que estes são, de facto, um antecedente necessário para a revelação das obras de Caeiro, Reis e Campos, em toda a sua complexidade, porque nestes poemas existe a confissão do medo da paralisia, que não permite o autor conciliar a voz que o chama a ser alguma coisa, e o ameaça com fracassar, perenemente, ao tentar passar para o papel o que considera mais verdadeiro acerca de si próprio. Ao mesmo tempo, nestes poemas existe o deleite do poeta que concebe a imortalidade que a arte oferece, e fantasia com essa ideia, admirando a permanência das formas amadas e aspirando à perfectibilidade do mundo pelo acrescento de coisas belas, dignas de contemplação.

---

<sup>216</sup> Uma leitura concentrada na ideia de que antes da poesia heterónima haveria uma marcada intenção “emuladora”, evidente na relação dos *35 Sonnets* com Shakespeare, e que, neste sentido, este conjunto poético revela-se como antecedente das obras assinadas por Pessoa com nomes alheios, foi desenvolvida por Eduardo Lourenço (cf. 1981, 128-129). Não obstante, considero que o tipo de antecedente que o díptico *Sonnets* e *Antinous* representam, a respeito da concepção dos heterónimos, é mais significativo ainda, não porque seja verificável que são exercícios de emulação, mas devido a escolha dos dois poetas que, ao serem emulados, são contrastados: Milton e Shakespeare (cf. 3.1).

## A personalização do drama

Já foi, aqui, descrito em detalhe como após 1915, e mais intensamente em 1917, uma parte da escrita pessoana desenvolveu paralelamente duas vertentes; uma, a do estrondoso “neo-romanticismo” do Campos enérgico no passo das Odes de *Orpheu* ao “Ultimatum”, e outra, a do “neo-classicismo” rígido do Reis que tencionara prefaciар os poemas do mestre Caeiro, explicando como estes seriam a base fundacional de um regresso do paganismo à actualidade. À volta da prosa de Reis – de Mora e também de Fernando Pessoa – se criava, como categoria de organização da obra pessoana, o rótulo de “Neo-paganismo português” (cf. 2.1 e 2.2), que afinal também seria abandonado numa data próxima ao começo dos anos vinte, acusando motivos de natureza prática.<sup>217</sup> *Athena* não reclamaria para si a constituição de uma escola, e nessa revista, um dos participantes mais activos seria Álvaro de Campos, autor que anteriormente tinha sido várias vezes marginado dos projectos “neo-pagãos” e dos cadernos que usaram pela primeira vez o nome “Athena” (cf. AM, 163-165).<sup>218</sup>

Walter Pater e a sua apreciação crítica do “classicismo” e do “romantismo”, fixadas sob as formas antropomorfizadas dos conceitos “born classicist” e “born romanticist” (cf. *Appreciations*, 270), acompanhou o desenvolvimento dos dois eixos análogos na obra de Pessoa, trabalhados como pólos relacionais. A sua presença é implicitamente no “Ultimatum” e muito explícita nos esboços do “Prefácio” de Reis, que o usaram como ponto de oposição por meio do qual Caeiro era descrito e, pela mesma via, Reis se apresentava a si próprio. Numa etapa posterior, entre 1918 e 1920, que sob um olhar desatento poderia parecer um período de suspensão da actividade das que mais tarde seriam baptizadas “obras heterónimas”, deixadas de lado para favorecer o desenvolvimento

---

<sup>217</sup> Veja-se um trecho do prefácio «*Aspectos*»: «Pensei, primeiro em publicar anonymamente, em relação a mim, estas obras, e, por exemplo, estabelecer um neo-paganismo portuguez, com varios authores, todos differentes, a collaborar nelle e a dilatal-o. Mas, sobre ser pequeno de mais o meio intellectual portuguez, para que (mesmo sem inconfidencias) a mascara se pudesse manter, era inutil o exforço mental preciso para mantel-a». [BNP 20-72r; LDD, 451].

<sup>218</sup> Um exemplo curioso disto mesmo é um texto intitulado «*Programmado periodico de Caeiro, R. Reis, etc.*», datável de 1917, que apresenta uma narrativa acerca da influência de Caeiro, embora num tom significativamente mais modesto do que aquele que se tornaria característico nos anos trinta: «Ha quatro annos encontravam-se em Lisboa os trez collaboradores d’esta revista e um outro individuo ainda, poeta, hoje desviado infelizmente para attitudes febris mysticas, e vendidas ao desequilibrio; não importa, porém – elles quatro encontravam-se em Lisboa ha quattro annos. [...] um anno depois Alberto Caeiro leu-nos a serie de poemas que veem publicados adeante.» [BNP 87-91v; cf. AM, 124]. Neste relato, a génese de *O Guardador de Rebanhos* não seria espontânea, nem sequer dentro do próprio Caeiro, que tardou um ano a preparar o livro. Os outros dois colaboradores da revista seriam Reis e Pessoa, Mora ficaria talvez excluído por se tratar aqui de poesia. O poeta hoje desviado seria o Campos, autor febril “neo-romântico”, que por essas mesmas datas iniciava a escrita do poema “A Partida”, em que lamentava o seu afastamento de Caeiro (cf. 2.2). Corrijo nesta transcrição gralhas da edição crítica das obras de Mora.

da obra pessoana em nome próprio, Pater manteve-se, ainda, presente, e o fê-lo tanto pela sua noção de reconciliações dicotômicas de “classicismo” vs. “romanticismo”, como pela sua reiteração crítica da ideia da “fugacidade da vida”, e da impossibilidade de fazer perdurar as nossas apreciações individuais, para além da nossa experiência sensível: «*This at least of flamme like our life has, that it is but the concurrence, renewed from moment to moment, of forces parting sooner or later on their ways.*» (CFP 8-425, 247).<sup>219</sup>

À luz desta consideração, poderá ser dito que se *Antinous* é um poema acerca da intenção de fazer permanecer uma forma bela no tempo, o qual comporta uma realização de um ideal clássico de realidade objectiva, os *35 Sonnets* são, em conjunto, um longo poema do desassossego frente à premunição da impermanência, concordante com uma noção de inadequação entre a realidade sensível e a verdade da alma que tudo transcende. Uma afirmação deste tipo torna-se significativa considerando que, Pessoa, perto do final da década de 1910 – isto é, após a publicação dos dois folhetos em inglês e o seu envio a Inglaterra – começou a preparar um ensaio, também em inglês, sobre historiografia literária, que, anos mais tarde, serviria de base a um projecto mais extenso sob o título de *Erostratus* (cf. HERO, 23). As páginas escritas para este ensaio, provavelmente entre 1918 e 1920, levavam, eloquentemente, o título *Impermanence*. Citando um trecho que poderá ser datado de perto de 1919, pode antever-se o sentido geral do texto: «The problem of the survival of literary works, and of the permanent elements of literature is, after all, a very simple one. All life is adaptation to environment, and all death inadaptation to it.» [BNP 19-79<sup>f</sup>; HERO, 231].<sup>220</sup> O problema que *Impermanence* como ensaio assume, nesta afirmação, é o da descrição da supervivência histórica de obras literárias a partir de uma tese darwinista trasladada para o campo da apreciação artística, e a insinuação de uma contra-teoria da vida após a morte.<sup>221</sup> Nos anos vinte, Pessoa esforçar-se-ia por preparar um caminho de desadaptação à morte, a própria.

---

<sup>219</sup> O itálico corresponde ao sublinhado no exemplar da biblioteca particular.

<sup>220</sup> O suporte material, com o timbre «F.A Pessoa | Rua do Ouro, 87, 2º» aponta para um data posterior a 1918 mas anterior a 1921 (cf. Sousa, 26-27).

<sup>221</sup> Harold Bloom identificou esta tensão entre desejo de imortalidade e aceitação da necessidade evolutiva, na descrição que Pater fez da “Gioconda”, isto é, na mesma passagem que Pessoa traduziu para a *Athena*: «Unity of Being she [Lady Lisa] certainly possesses, yet she seems to mock the rewards Pater hoped for in such Unity. A powerful juxtaposition, of the ancient dream of a literal immortality, of living all lives, and of Darwinianism [...] ends the passage with an astonishing conceptual image. The Lady Lisa, as no human could hope to do, stands forth as a body risen from death, and also as symbol of modern acceptance of Necessity, the non-divine evolution of our species.» (Bloom 1974, XX). Pessoa escreveu um trecho de *Erostratus* a este respeito, evocando *Macbeth*: «We do but register what was born to pass, making history of the events of villages, and taking each lord of an inn for a king in his way; we pass with noise [sound and fury] hoping to startle time, were we do but wake the neighbors. Our screams pass in the night, down to the end of the streets, like drunkards’ noise. Once the corner be passed, the world can sleep to what remains of our time.» [BNP 138A-30; HERO, 241].

No verso de uma das folhas manuscritas, dedicadas a *Impermanence*, Pessoa inscreveu um apontamento um tanto hermético, precisamente acerca de Walter Pater: «*Pater*: Of all that modern times have said, only Pater will remain, [because] he tells us only [that] it was said.» [BNP 133]-9<sup>v</sup>; cf. HERO, 245]<sup>222</sup>. Este trecho chama a atenção, desde o seu hiperbolismo confesso, para a relação que existe entre a crítica que Pater pretendeu fazer sobre arte, privilegiando a apreciação de particulares como quem simplesmente aponta para a existência dos objectos e as sensibilidades, sem se importar em teorizar sobre a sua origem e sem tentar prever a aparição de objectos semelhantes no futuro, e o facto de um ensaio sobre a celebridade em literatura se chamar *Impermanence*. Por um lado, este apontamento clarifica um ponto importante sobre a relação que Pessoa teve com a obra de Pater, e sublinha o facto de que Pessoa reconhecia, em certos contextos, a importância da obra pateriana para o século XX, vendo nela uma síntese auspiciosa do século anterior – como o teriam feito Yeats e Joyce (cf. Bloom 1974, IX e X). Esta consciência do lugar de Pater na história literária, manifestar-se-ia, sobretudo, de duas maneiras. Uma, mais evidente, assente no facto de que, pelo menos desde 1913 (cf. 2.1), Pessoa imaginou a publicação em português de partes da obra de Pater, o qual sugere o interesse por tornar aos potenciais leitores da própria obra leitores, também, de Pater. Em segundo lugar, o modo como os autores ficcionais que Pessoa tinha criado perto de 1914 foram, com o passo dos anos, abandonando a relação directa com o meio histórico, que tinha sido central numa primeira fase de sua concepção, por de manifesto um aproximar-se ao tipo de crítica introspectiva que caracterizou a obra de Pater. O modelo anterior justificava a existência de particularidades, formais e temáticas, na escrita de certos autores, inseridos em revistas de vanguarda, enquanto cristalizações de fenómenos sociológicos próprios de um meio histórico. Isto era explícito, por exemplo, nos textos onde «*Os fundamentos do Sensacionismo*» eram apresentados como produtos de uma relação causal do desenvolvimento da primeira Grande Guerra (cf. 2.1). É de notar, que este traço relacional entre a obra e o meio, foi abandonado nas apresentações públicas que Pessoa começou a preparar para Caeiro, Campos e Reis após o fim da guerra em 1918, e que, nos textos que chegou a publicar a

---

O artista como um guarda-livros do tempo, que regista o que vê como ofício, é um traço central da noção de literatura que o *Livro do Desassossego* de Soares contém.

<sup>222</sup> O «[because]» é o desenvolvimento de uma abreviatura presente no manuscrito, o «[that]» é um acrescento meu que pretende tornar o trecho mais legível. Nesta transcrição não sigo a de Richard Zenith, inserida na sua edição do *Heróstrato* (HERO, 245). Zenith leu: «he tells us why it was said». A frase «he tells us only it was said» não é gramaticalmente correcta, mas o facto de que a palavra «only» da frase anterior seja notavelmente semelhante à palavra que está em causa no manuscrito, leva-me a preferir esta leitura. Para além disto, a ideia de erigir Pater como um crítico causativo é radicalmente contrária ao programa estético que o autor desenvolveu. Não obstante, esta é somente uma hipótese de leitura que deverá ser ainda discutida, antes de a considerar uma melhoria das leituras anteriores. Agradeço a Richard Zenith pela sua disponibilidade para discutir este assunto.

este respeito, só a partir de 1928, o meio histórico que motivava e justificava a diversidade da autoria se viu ofuscado e substituído por explicações de tipo individual, tais como a descrição de um carácter que tende, desde a infância, para a despersonalização, e, em alguns casos, proclamando a auto-diagnose de uma condição mórbida que favoreceria o fenómeno da despersonalização literária (cf. 3.2).

Sobre o primeiro aspecto enunciado, lembre-se que o «Epílogo» de *The Renaissance* – tradução da “Conclusion” –, foi pensado como elemento a ser inserido numa «Anthologia», datável aproximadamente de 1913-1914 [BNP 48-4<sup>r</sup>].<sup>223</sup> Outras partes de *The Renaissance* também foram pensadas para tradução, e, em alguns, casos houve avanços modestos. Numa data próxima do final da década de 1910, Pessoa imaginava a publicação antológica de *The Renaissance* «Trechos Selectos» [BNP 55I-5<sup>v</sup>], e outro documento revela a intenção de uma tradução completa do livro: «Walter Pater: A Renascença» [BNP 48I-9<sup>r</sup>]. Todavia, numa data próxima de 1924, Pessoa esboçou uma tradução sob o título «Paginas de “A Renascença” de Walter Pater» [BNP 14<sup>5</sup>-79<sup>r</sup>], num documento no qual chegou a traduzir dez linhas do “Prefácio”.<sup>224</sup> Ao título «Paginas de “A Renascença”» também corresponderia um plano de trabalho que aponta para as partes do volume antológico, incluindo uma parte do «Preface», um excerto do ensaio “Leonardo da Vinci” e a totalidade da «Conclusion» [BNP 133F-90<sup>v</sup>], anotando as páginas exactas a traduzir, correspondentes ao exemplar da biblioteca particular, que pro sua vez apresenta alguma marginália (CFP 8-425). De uma data entre 1923 e 1924 será um documento, hoje pertencente à colecção privada de Manuela Nogueira, no qual são listados os itens: «EPILOGO, da “Renascença”, de Walter Pater. | LEONARDO DA VINCI, de Walter Pater», talvez, neste último caso, indicando uma tradução completa do ensaio de Pater ou um título alternativo do que Pessoa acabou por chamar “La Gioconda” na *Athena* (MN, 248).<sup>225</sup> Finalmente, do trecho publicado em inícios de 1925, no 2º número da revista *Athena* (ATH nº 2, 58), sob o título “La

---

<sup>223</sup> Sobre a datação deste documento cf. 2. Existe outro documento, provavelmente contemporâneo, em que aparece o nome Pater, mas que não indica um título [BNP 48B-103<sup>r</sup>]. Na mesma lista aparecem Wilde, J.M. Robertson, G.B. Shaw, Chesterton e Friedrich Nietzsche, mas não é possível determinar que se trate de uma lista de projectos de publicação e não de uma lista de leituras ou de futuras compras de livros.

<sup>224</sup> No documento [BNP 14<sup>5</sup>-79<sup>r</sup>] existe um esboço de tradução das primeiras linhas do prefácio de *The Renaissance*: «Paginas de “A Renascença” de Walter Pater | Prefacio | Muitas são as tentativas que tem feito os que escreveram sobre a arte e a poesia, de definir a belleza em abstracto, de exprimir-a em os termos mais geraes, de encontrar para ella uma formula universal. O valor d’estas tentativas tem sido principalmente o das cousas suggestivas e penetrantes dictas pelo caminho. Taes discussões muito pouco nos conduzem a gosar o que foi bem feito em arte ou em poesia, a distinguir o que em ellas é mais ou menos excellente, ou a usar de palavras como belleza, excellencia, arte, poesia com uma significação mais exacta do que antes para nós tiveram.» [*ibid.*]

<sup>225</sup> Esta lista encontra-se redigida numa folha impressa do “Aviso por Causa da Moral”, de Álvaro de Campos, e portanto será necessariamente posterior a 1923. Na lista aparecem também os nomes de Poe e O’Henry, posteriormente traduzidos e publicados por Pessoa na *Athena*. Aparecem ainda os «*Poemas em Prosa*, de Oscar Wilde» «*A Decadencia da Mentira*, de Oscar Wilde» e «*Strophes da Grande Chartreuse*, de Matthew Arnold».

Gioconda”, existe algum material preparatório, principalmente, um rascunho com variações sobre as escolhas do autor a respeito do que acabou por ser a versão impressa [BNP 113P<sup>2</sup>-18<sup>r</sup> e 19<sup>v</sup>]. De facto, a vontade de traduzir Pater que Pessoa cultivou durante quase dez anos, resultaria, na *Athena*, na primeira aparição do autor de *The Renaissance* em português.<sup>226</sup>

Acerca do segundo aspecto da presença de Pater na obra de Pessoa, lembre-se que no final da década de 1910, e sobretudo na década de 1920, a maneria como Pessoa começou a descrever a organização da sua obra, considerando o tipo de relações que haveria de estabelecer entre as partes assinadas sob outros nomes adquiriu, progressivamente, uma forma diferente do que a configuração dos “ismos” projectava. No Interseccionismo, o Sensacionismo, e ainda no Neo-paganismo português – embora este último tenha a particular característica de ser exclusivamente pessoano, enquanto os outros incluíam a participação de diversos colaboradores –, os autores que conformavam essas correntes tinham uma relação directa com o que Pessoa descreveria como forças sociais, sendo o “Ultimatum” de 1917, o caso mais explícito deste tipo de relação (*cf.* 2.2). Um importante texto a este respeito, que leva uma indicação de data: «28 Maio 1915 – after midnight, i.e. 29» [BNP 144A-19-20<sup>r</sup>; SEN, 296], merece ser considerado na íntegra porque apresenta com detalhe a visão que Pessoa tinha, nesse momento, acerca da publicação da sua obra em nome de outros:

Assim publicarei, sob varios nomes, varias obras de varias especies, contradizendo-se umas ás outras. Obedeço, assim, a uma necessidade de dramaturgo, e a um dever social. | O que domina, no fim, são correntes sociaes que são regidas e impellidas por leis que desconhecemos. Porisso crio personalidades que interpretam varias correntes, para irem tornar [19<sup>v</sup>] lucidos, a si-proprios certos temperamentos em que essa correntes sejam inconscientes. (Serei eu-proprio toda uma literatura). | Do mesmo modo tentarei dar consciencia a correntes sociaes oppostas, que a não tenham. | Não publico tudo sob o meu nome, porque isso seria contradizer-me. E a contradicção é uma inferioridade. | As theses mais syntheticas, as na linha de orienta[20<sup>r</sup>]ção que se pareça a media, e portanto a mais propria expressão do meu temperamento, publical-as-hei sob o meu nome. Mas não deve

---

<sup>226</sup> Num estudo sobre a recepção de Pater em Portugal, Teresa Malafaia e Jorge da Silva sublinharam a falta de aprofundamento por parte dos académicos portugueses da obra de Pater até os anos oitenta. Pessoa seria pioneiro solitário a este respeito (*cf.* Malafaia e da Silva 2004, 224-226). Malafaia e da Silva acertam ao lerem o facto de Pessoa ter publicado um ensaio que é parcialmente sobre Pater em 1922, como será visto a seguir, e uma tradução de Pater em 1924, como uma calculada antessala da apresentação de *Athena* no meio português, que finalmente incluiria obras de Campos, Reis e Pessoa. Para Pessoa, apresentar Pater como um autor diferente de Botto, e diferente também de Wilde, teria sido uma maneira de retomar uma discussão mais elaborada sobre o “esteticismo moderno”, que resistia a ser simplesmente a leitura irreflectida da frase “art for art’s sake” (*ibid.*, 223). Porém, não é referido neste estudo a importância que teve Pater para obra de M.S. Lourenço, evidente em vários dos ensaios de *Os degraus do Parnaso*.

julgar-se que as dou por mais verdadeiras do que as que publicarei com nomes inventados.

(*ibid.*)

Pessoa, imbuído no vocabulário sociológico das forças sociais e das suas dinâmicas, explicava a necessidade de diferenciação nominal nas criaturas que tinha criado, receando, em caso contrário, um efeito indesejado. Porém, assim como é clarificado que aquilo que está em causa não é um problema de gradação de verdade naquilo que escreve, a diferenciação nominal é exposta como instrumental. Esta nota não parece corresponder a um esboço de texto a ser publicado junto das obras, e está longe do característico tom explicativo que Pessoa adopta mais comumente nesse tipo de textos. Tanto poderia tratar-se de uma nota mental, como do esboço de uma comunicação pessoal. Note-se que, segundo a data do texto, este seria próximo de Janeiro de 1915, quando Pessoa escreveu a carta a Côrtes-Rodrigues na que explicava a natureza da sua obra em nome de outros, enfatizando que o que a fundava não era um gosto pela “insinceridade” em arte. Nessa mesma carta, Pessoa falava de uma “missão religiosa” (*cf.* 1.3), nesta nota, a cara do fado é a de um «dever social» misturado com motivos literários.

Tem sido sublinhado pela crítica pessoana, que a vida pública dos autores Alberto Caeiro e Álvaro de Campos teve um início relativamente dependente do engano ao público, dependente, em certa mediada, da ocultação do facto de que estes nomes de autores não correspondiam a indivíduos no mundo, no mesmo sentido em que era possível dizer que Fernando Pessoa era um indivíduo no mundo. Efectivamente, Caeiro e Campos tiveram nos primeiros anos da sua concepção um ingrediente de *blague* séria, que lhes era fundamental. Conhecem-se, hoje, informações que revelam que Pessoa redigira e nutrira, entre 1914-1915, estratégias que visaram manter em secreto o facto de que as suas criaturas não eram senão isso, e que a “verdade do assunto” era informação classificada, partilhada unicamente por uns poucos elegidos. Como apontou Richard Zenith, o caso de Caeiro seria o mais duradouro, e a intenção que Pessoa tinha de manter oculta a sua inexistência estaria vigente até uma data próxima dos anos vinte. Numa comunicação mediúnica, datável de entre 1916 e 1917, Pessoa receava a inconfidência de um dos seus conhecidos mais próximos – Luiz de Montalvor – a este respeito, que poria em risco os seus planos de glória: «you may not make your success with Caeiro etc.» (*cf.* Zenith in POAC, 235-236). Por este motivo, deve ter-se presente que, no “Ultimatum” e nos textos que Pessoa preparou na primeira fase do “Prefácio” de Reis, muito do que era imaginado como revelação da obra do mestre dependia, ainda, do elemento *blague*.

Por outro lado, é claro que as constantes aparições de Álvaro de Campos em jornais teriam tornado óbvio, pelo menos entre os homens do meio literário lisboeta num sentido lato (jornalistas e escritores), que por trás do que Campos escrevia estava Fernando Pessoa<sup>227</sup>, não houve senão em Outubro de 1923, um acto de *outing* definitivo que afirmou o facto de Campos e Pessoa serem uma única pessoa, numa entrevista na *Revista Portuguesa*, introduzida pela seguinte nota editorial: «Fernando Pessôa, quer como Fernando Pessôa, quer como Alvaro de Campos – o engenheiro alucinado que comporta o seu segundo eu [...] é sempre um voluptuoso do raciocínio, um amante da inteligência, podemos dizer: um creadôr de uma nova Razão.» (SQI, 259). Tenha a revelação da informação sido autorizada por Pessoa, ou tenha sido uma inconfidência do jornalista Alves Martins – como parece indicá-lo a exagerada simplificação nos termos, assim como o inadequado uso do acento circunflexo que Pessoa, há muito tinha abandonado –, a partir deste ponto, o assunto seria, necessariamente, de conhecimento público.

Contudo, para 1923 a obra pessoana já estava quase pronta para prescindir definitivamente de qualquer resquício de secreto.<sup>228</sup> Por este motivo, a descrição sociológica, que associava a aparição de autores à resposta a dinâmicas sociais, e, ainda, o elemento *blague* que correspondia a uma preocupação directa da relação de uma obra com o seu público imediato, sofreram uma marcada transformação nos textos pessoanos, quando as narrativas acerca dos autores como personagens individuais e do “aparecimento” das suas obras como derivado do que eles eram enquanto pessoas, começaram a ter um lugar de origem diferente do que o meio social. Assim como Pater reescreveu o objectivo da crítica (*criticism*) reformulado a emblemática frase de Arnold, e fez da pretendida observação do mundo exterior um caso de auto-escrutínio – «[...] *the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly*» (CFP 8-425, X)<sup>229</sup> –, o ponto originário da proliferação em autores da obra pessoana também deixará de ser o meio social, que fundava a noção de correntes, movimentos ou “ismos”,

---

<sup>227</sup> Gaspar Simões cita um texto publicado no Jornal *A Capital*, após o escândalo relacionado com a carta de Campos acerca do acidente de Afonso Costa em Julho de 1915: «[...] o Sr. Almada Negreiros, colaborador da revista, nos procurou ontem mesmo para verbalmente nos exprimir a sua absoluta discordância com o Sr. Álvaro de Campos, pseudónimo literário do Sr. Fernando Pessoa, o qual, aos seus amigos, segundo nos referem, confessou que no momento em que escreveu a referida carta se encontrava em manifesto estado de embriaguez.» (Simões 1971, 597).

<sup>228</sup> A abolição do elemento *blague* na publicação das obras de Reis, Campos ou Caeiro, nos anos vinte, confirma-se no facto de que um José Régio, muito novo e em Coimbra, falava já na sua tese de licenciatura, em 1925, do facto de Pessoa ser Campos e Caeiro, isto é, destes últimos serem «pseudónimos» de Pessoa (Régio 1925, 56). Não obstante, Régio ainda ignorava a participação de Ricardo Reis neste conjunto. Isto é prova suficiente de quão difundida estava dita informação (cf. Blanco 1999, 201-202).

<sup>229</sup> O itálico corresponde ao sublinhado do texto no exemplar pessoano.



para tornar-se num caso de auto-crítica, e portanto, de narrativa pessoal acerca do trabalho do artista.

Como seguimento desta ideia, veja-se um texto revelador acerca da vida pública dos autores ficcionais pessoanos, num momento específico da sua história evolutiva. Em carta a Francisco Fernandes Lopes, de Abril de 1919, Pessoa, com o interesse de motivá-lo a participar numa nova revista, explica-lhe alguns princípios do que ele próprio chama a “estética da pseudonímia”:

Quanto a pseudónimos, pode V. usar os que quiser, também. [...] É conveniente, no caso de se empregarem pseudónimos, fazê-lo segundo um sistema, dando a cada psudopersonalidade um certo número de atribuições constantes; isto, simplesmente, para não destruir a estética da pseudonímia, e, se os pseudónimos forem portugueses, com aparência de nomes reais, para manter o carácter dramático que essa obra impõe, o entre-destaques das diversas “pessoas”. [...] no primeiro número da revista, aparece, naturalmente, o meu companheiro de psiquismo Álvaro de Campos [...] é possível que eu colabore, com outra coisa qualquer, com o meu autêntico nome [...]

[COR I, 277-278]

O projecto de revista, nos termos desta carta, não foi concretizado, e do interlocutor não se sabe que tenha tido colaborações literárias posteriores com Pessoa (*cf.* COR I, 448 e Barreto 2013). Não obstante, o que parece plausível é esta comunicação ter sido proveitosa para aquilo que Pessoa começou a fazer, ou já estava a fazer, com a sua obra em 1919. O tipo de descrição apresentada como uma “estética da pseudonímia”, que corresponderia a uma organização «segundo um sistema» de tipo dramático, é mais compatível com o que hoje, comumente, se reconhece como “obras heterónimas” do que aquilo que a nota, de 1915, aqui antes citada sugeria. Descrições mais semelhantes às desta carta de 1919 apareceram em textos que Pessoa redigiu, mais tarde, acerca da organização da sua obra própria e em nome alheio, notavelmente em 1928, quando se fizeram públicas, pela primeira vez, as designações «drama em gente», obras «heterónimas» e «orthónyma» (*cf.* 3.2).<sup>230</sup>

Para compreender o estado de desenvolvimento da categorização da obra em 1919, a respeito dos termos fixados anos mais tarde, note-se que, na carta a Fernandes Lopes, apesar da descrição do sistema da “estética da pseudonímia” parecer compatível com o que

---

<sup>230</sup> É muito significativo que um documento [BNP 48B-64r; LDD, 53], datável de finais de 1917 ou começos de 1918, e correspondente a uma lista de projectos onde apareceriam pela primeira vez as categorias «obra autonyma», para referir o *Livro do Desassossego* e alguns poemas ingleses, incluída uma versão ampliada do *Sonnets* – «Fifty Sonnets or Seventy Sonnets» –, e «meio-autonymamente» para referir-se a Álvaro de Campos, seja ligeiramente anterior à carta a Fernandes Lopes. A categoria “autonima” será substituída na “Tábua Bibliográfica” de 1928 por «ortonima». Sobre a importância deste documento (*cf.* Sepúlveda 2013, 51-53).

viria afirmar-se, posteriormente, acerca da obra, Pessoa evita chamar Álvaro de Campos, quando referido directamente, “o meu pseudónimo”<sup>231</sup>, e opta por uma nomenclatura mais ambígua: «meu companheiro de psiquismo». Porém, imediatamente a seguir, este enunciado sobre Campos vê-se contraposto por Pessoa a obra escrita no seu nome «autêntico», transparecendo, nesta oposição a dicotomia falso vs. verdadeiro, que subjaz o conceito mais tradicional de “pseudonímia” e que a carta pretendia reformular. Já em Janeiro de 1915 Pessoa descrevia a Côrtes-Rodrigues esta dicotomia, ao analisar a oposição sinceridade vs. insinceridade, no caso da sua escrita em nome alheio e explicando como esta não era insincera: «O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos [...] Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero» (COR I, 141). Porquê, então, após ter feito tão específica descrição de uma “estética da pseudonímia”, não chamar Campos simplesmente um pseudónimo nesse sentido especial, e poupar assim tantos problemas aos críticos do futuro? Hoje, alguém poderá dizer-se que Campos simplesmente não *é* um pseudónimo, e que também não o *era* em 1919. Esse alguém poderá supor que, ao redigir uma carta como esta, Pessoa via já claramente como era Campos, só que ainda não tinha encontrado as palavras. Em qualquer caso, a dificuldade no momento de categorizar os elementos da obra punha Pessoa no caminho certo para encontrar as palavras com as quais Campos, a sua obra, e as dos outros nomes ainda, seriam melhor descritos, e que só apareceram publicadas em 1928 na «Tábua Bibliográfica» (PRES n° 17, 10).

Com a palavra certa, que haveria de fixar o conceito e que estava prestes a aparecer, um procedimento necessário para purgar a obra do elemento “falso” que poria a Campos, Caeiro e Reis, próximos da designação “pseudónimos”, era abolir qualquer indício de engano ao público que a publicação das suas obras pudesse ter, e fazer do relato da origem dos nomes e das características individuais que estes comportavam, parte constitutiva da obra. Isto implicaria, necessariamente, começar a falar destes autores, assumindo, à partida, o facto de estes não serem pessoas reais no mesmo sentido em que Pessoa o era. Começar com este pressuposto marcava uma diferença radical, por exemplo, com os textos, aqui, anteriormente referidos acerca do Sensacionismo (*cf.* 2.1), nos quais Álvaro de Campos, e

---

<sup>231</sup> Uma situação diferente manifestava-se, perto de 1915, quando Pessoa ainda preparava “Crónicas da vida que passa” para *O Jornal*. No esboço do espólio de uma das crónicas não enviadas pode ler-se: «Uma cousa no genero do meu “super-camões”, que em tempos escandalizou, ou da minha “Ode Triumphal”, que tem merecido menções honrosas (dadas as pessoas que as fizeram para um pseudonimo meu)» [BNP 92J-13r; CPV, 87]. Nesse momento, Pessoa estava disposto a fazer esta afirmação em público, em tempos próximos a publicação do segundo *Orpheu*. Já então, a identidade de Campos não era um segredo, após o episódio de Afonso Costa e o eléctrico, como já foi aqui referido.

por vezes também Reis, apareciam simplesmente como nomes ao lado de Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Guisado ou Almada, assim como apareceu Campos no *Orpheu*, sem estar acompanhados de nenhum tipo de esclarecimento.<sup>232</sup> O que teria de acontecer nesta nova fase seria a realização de uma frase do “Ultimatum”, que confirmaria, então, a qualidade de projecto em andamento, abandonando o disfarce de hipótese teórica que tinha tido em 1917: «Substituição da expressão de uma epocha por trinta ou quarenta poetas, por a sua expressão por (por ex.), dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quaes seja uma Meia entre correntes sociaes do momento.» (PFUT, 34). Deixando cair pelo caminho a noção da “meia-social”, o projecto pessoano manifestava a compreensão de que uma obra literária teria de novo aquilo que até precisava de um *quase*-neologismo em português para ser expressado (Sepúlveda 2013, 209).

Com isto presente, refiram-se alguns textos em que as descrições dos autores-outros como entes de ficção, seriam precisamente o assunto das narrativas explicativas. Um texto no espólio, que levanta várias interrogações a este respeito, tem o título «Ricardo Reis – Vida e Obra» [BNP 21-109; TH, 301]. Este texto apresenta uma narrativa da génese do «Dr. Ricardo Reis», enquanto poeta representante de um “neo-classicismo científico”, a 29 de Janeiro de 1914 antes de meio-dia, dentro da alma de um autor, como resposta às ideias anti-românticas associadas à obra de Charles Maurras, ouvidas “no dia anterior”. Uma das particularidades mais enigmáticas do texto, é que nele não se fala em nenhum momento de Alberto Caeiro, não há magistério ao qual Reis pertença, e o seu paganismo ainda não tem o papel definatório que o caracterizará nos anos subsequentes – talvez este seria o paganismo falso de que falará Pessoa em 1935 (CP, 256). O texto acaba, surpreendentemente, com um epitáfio de Reis, com a data de «1-2-1914», isto é três dias após o nascimento. A datação deste documento é polémica e é prudente duvidar das datas que aparecem no texto, mais possivelmente inseridas num relato ficcional do que correspondentes à redacção do mesmo.<sup>233</sup> O problema encontra-se no modo como este texto ignora muitas das informações que serão centrais à obra de Pessoa, principalmente o modo como Reis não é sem Caeiro – como é muito enfatizado no “Prefácio” do primeiro à obra do mestre (cf. 2.2). Talvez a aparição posterior desta associação foi o que permitiu a Reis viver anos e não os dias que lhe estiveram marcados à partida. Por não ser possível abordar com novas luzes esta discussão, concentrar-me-ei, noutro aspecto, aceitando a

---

<sup>232</sup> A nota que acompanhava os poemas «Duas Composições de Alvaro de Campos | Publicados por Fernando Pessoa» (ORPH 1º) era suficientemente ambígua, e desapareceria no segundo número da revista, no momento de publicar a “Ode Marítima” (cf. ORPH 2º).

<sup>233</sup> Isto torna-se particularmente evidente nas modificações da primeira das datas de «28 de Janeiro» para «29», assim com na hora, de 11 da «tarde» para «noite» e para «manhã».

datação fornecida por Richard Zenith, segundo a qual o texto seria de uma data próxima de finais de 1914 e começos de 1915.<sup>234</sup> De ser esta a data, ou uma anterior, resulta relevante que Reis, diferentemente de Caeiro e de Campos, seria o primeiro autor criado do qual Pessoa considerou revelar publicamente que tinha nascido – e morrido – na sua alma e não no mundo exterior. Isto diz alguma coisa sobre o carácter livresco de Reis, que o diferenciaria dos outros membros da *coterie*. Não obstante, esta vontade de esclarecimento desapareceu nos planos de Pessoa durante alguns anos, mas posteriormente fez-se extensiva a todo o drama.

Entre 1918 e 1920<sup>235</sup>, Pessoa concebeu um título de colecção de livros que poderia reunir às diferentes facetas da sua escrita, e a esse projecto de colecção chamou «*ASPECTOS*» [BNP 48C-29, 20-70 a 72 e 20-73]. Uma parte muito significativa da obra pessoana ficaria, assim, parcelada numa série de tomos a serem publicados antecidos por um prefácio geral:

“*ASPECTOS*”

Prefácio Geral.

1. Alberto Caeiro (1889-1915) – “O Guardador de Rebanhos” e outros poemas e fragmentos.
2. Ricardo Reis: “Odes”.
3. Antonio Mora: “Alberto Caeiro e a renovação do paganismo”.
4. Alvaro de Campos: “Arco do Triunfo”, Poemas.
5. Vicente Guedes: “Livro do Desasocego”

[BNP 48C-29f; LDD, 447]

Nos documentos preparativos do “Prefácio Geral” manifesta-se, pela primeira vez, a apresentação pública de Caeiro, Reis, Campos e, ainda, Mora e Vicente Guedes, como autores que existem dentro de um outro autor, sendo que, este último, abdica por meio do prefácio que assina em nome próprio, da condição de ser mais real do que as suas criaturas, e se explica paradoxalmente: «A attitude, que deveis tomar para com estes livros publicados, é a de quem não tivesse lido esta explicação, e os tivesse lido, tendo-os comprado, um a um, de cima das mesas de uma livraria» (*ibid.*). Este projecto funda-se na fabulação do tipo de existência dos outros nomes, não como uma projecção aumentativa da ficção velada, senão com um gesto de confirmação desta. Contudo, o momentâneo gesto de desmascaramento está de tal modo inserido na obra, e aparecerá tantas vezes

<sup>234</sup> Para estas observações tenho seguido várias sugestões de Richard Zenith, e a datação atribuída ao documento na edição a seu cargo e de Fernando Cabral Martins «1915?» (TH, 301). Mais informações, e os argumentos persuasivos sobre a datação do texto ser de finais de 1914, fizeram parte de uma conferência proferida no Colóquio Internacional “O dia triunfal de Fernando Pessoa”, a 8 de Março de 2014, em Lisboa, sob o título “O Reis Triunfal”, da qual o seu autor me facultou o texto inédito, pelo que muito lhe agradeço.

<sup>235</sup> Jerónimo Pizarro indica a data de 1918 (LDD, 965-967), Fernando Cabral Martins e Richard Zenith apontam para a data «1920?» (TH, 212), parece claro que o período está marcado dentro destes limites, mas pensando na carta de Fernandes Lopes, de 1919, antes citada, considero mais plausível a hipótese tardia.

reformulado, com tantas variações, que estas frases não devem ser confundidas com as de uma confissão, pelo menos não uma com repercussões legais (cf. 3.2).

Os esboços do tal “Prefácio Geral” da obra «*Aspectos*», pretendem infundir presunções que o leitor deverá ter presentes ao encontrar-se frente às obras assinadas pelos nomes de Pessoa, que não são “Fernando Pessoa” – «d’estes meus livros que são d’outros» [BNP 20-73<sup>v</sup>; LDD 447] –, e explicam como estas decisões editoriais, e sublinhe-se editoriais (cf. Sepúlveda 2013, 331 e Pizarro 2012, 92-93), foram produto de um processo de reflexão detalhadamente referido:

A cada personalidade mais demorada, que o author d’estes livros, coseguiu viver dentro de si, elle deu uma indole expressiva, e fez d’essa personalidade um author, com um livro, ou livros, com as idéas, as emoções, e a arte dos quaes elle, o author real (ou porventura apparente, poque não sabemos o que seja a realidade), nada tem salvo o ter sido, no escevel-as, o medium de figuras que ele proprio creou.<sup>236</sup> [...] Pensei primeiro em publicar anonymante, em relação a mim, estas obras [...] Mas, sobre ser pequeno de mais o meio intellectual portuguez, para que (mesmo sem inconfidencias) a mascara se pudesse manter, era inutil o esforço mental preciso para mantel-a.

[BNP 20-70r e 72r; LDD, 449 e 451]

Justifica-se, deste modo, a revelação da “verdade do assunto” como uma resposta adaptativa ao meio – pálida reminiscência das grandes explicações sociológicas –, e o relato inteiro, ainda nos detalhes que poderiam ser obviados, aparece sobreexposto. É nestes termos que Pessoa decide, de uma vez por todas, a forma pública da sua obra assinada com outros nomes, abandonando o elemento *blague* que até pouco antes persistia, e recalcando um outro sentido da realidade das ficções que tinha criado. Embora, ainda faltavam muitos detalhes nessas narrativas.

Finalmente, um outro trecho do mesmo prefácio afirma que, embora sabendo que os autores que assinam as obras não são exactamente reais isto não seria um diminuidor dos efeitos que tais obras poderiam chegar a ter sobre algumas sensibilidades que as lessem, nomeadamente sobre aquela do autor que as criou. Por isso, ao descrever um aspecto da organização da obra de Alberto Caeiro, explicando como os poemas finais assinados com esse nome devinham da doença que acabaria por matá-lo, o texto decorre com uma subtil lembrança wildiana, do “The Decay of Lying” acerca do Lucien de Rubempré de Balzac (cf. *Complete Works*, 1077), que leva o projecto artístico pessoano a olhar-se na fonte – qual Narciso (*ibid.*, 901) – de onde, pelo menos em parte, surgiu:

---

<sup>236</sup> Note-se, de passagem, que a ideia de ser “medium” de si próprio, aqui esboçada, irá em anos posteriores, mas próximos de 1930, e por meio de uma revistação de leituras de Matthew Arnold que Pessoa já conheceria talvez desde a juventude, oferecer o material necessário para construir a narrativa do “dia triunfal” (cf. 3.2), tão importante para Pessoa nos últimos anos da sua vida, e da qual até aqui não há sinais, sendo que Pessoa nem sequer figura ainda como discípulo de Caeiro (cf. LDD, 450).

[...] uma turbaco da obra, pela doença final, real como as minhas mãos, a que, com magua minha que chorei em lagrimas, o grande poeta succumbiu. Finjo? Não finjo. Se quizesse fingir, para que escreveria isto? Estas cousas passaram-se garanto; onde se passaram não sei [...] Nunca l estive – mas acaso sou eu quem escreve? [...] Alguns conheceram-se uns aos outros; outros não. A mim, pessoalmente, nenhum me conheceu, excepto Alvaro de Campos. Mas, se amanhã eu, viajando pela América, encontrasse subitamente a pessoa physica de Ricardo Reis, que, a meu ver, l vive, nenhum gesto de mesmo me sahiria da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes disso já estava certo. O que é a vida?

[BNP 48C-29v e 20-72r; LDD, 448 e 451]

Com estas palavras consolidava-se, perto dos anos vinte, um subgnero, ou, melhor, uma espécie de entre-gneros, a partir de aí frequente na obra de Pessoa até 1935 – «o que Fernando Pessoa escreve sobre o que Fernando Pessoa escreve» (*cf.* 3.2) –, conformado pelas descrições sobre a função, origem e características particulares daquela parte da sua obra que seria publicada sob outros nomes, explicitando o tipo de relação que, devia supor-se, existia entre o nome “Fernando Pessoa” e os outros nomes que também eram Fernando Pessoa, e entre eles directamente. Não obstante, aqui, sublinhe-se, Pessoa estaria disposto a afirmar que, para além de lvaro de Campos, a ele, nenhum o conheceu pessoalmente.



## Nem Pater nem Botto; o novo dia

Tudo o que foi referido, até agora neste capítulo, acerca da relação entre Fernando Pessoa e a obra de Walter Pater provem tanto de leituras de textos pessoais que não foram publicados pelo autor, como da evidência de relações implícitas em textos que o foram durante a sua vida. Porém, Walter Pater foi, de facto, um actor concreto de um período significativo da vida pública de Pessoa, e, entre 1922 e 1924, a sua presença consolidou-se visivelmente, aparecendo como eixo de um ensaio crítico, e como objecto de uma tradução publicada na revista *Athena*. O contexto histórico à volta da publicação do ensaio: «*Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal*» (CONT 3º, 121-126), no qual Pater é contraponto num argumento acerca do valor literário da obra de Botto, esteve marcado pelo escândalo, no meio de um acalorado debate acerca da imoralidade em arte, embora isto não fosse o único, nem o principal, assunto do ensaio. Este contexto sugere um pano de fundo mais marcadamente wildiano do que pateriano para este período; mas, na verdade, tornar-se-ia uma nova oportunidade para Pessoa reclamar distância em relação a Wilde, que, no ensaio sobre Botto, aparece caracterizado junto de Baudelaire, como um «satânico menor», ou um «mau cristão decadente».<sup>237</sup> Sem entrar detalhadamente na reconstrução do contexto histórico da publicação do artigo em 1922, por tal já ter sido feito noutros lugares<sup>238</sup>, lembre-se, sumariamente, uma sucessão de episódios relevantes ocorridos entre 1921 e 1923.

No começo dos anos vinte, Pessoa, após a morte do padrasto, fundou a *Olisipo*, e por meio dela publicou cinco títulos; em 1921, *A Invenção do dia Claro* de Almada Negreiros e os *English Poems I-II e III*; em 1922 saiu uma segunda edição, aumentada, das *Canções* de António Botto, com um curto prefácio de Teixeira de Pascoaes. Pouco depois, em Julho desse ano, e num esforço explicativo, que também aproveitava para ser uma correcção do que Pascoaes dissera no prefácio impresso – como será visto –, Pessoa explicava no artigo: «*Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal*» na *Contemporanea* nº 3, os motivos pelos quais devia publicar-se a obra de Botto. No número 4º da mesma revista, do mês de Outubro, foi publicada uma carta de Álvaro de Campos, dirigida a José Pacheco, na qual o engenheiro

---

<sup>237</sup> Num esboço do texto John Ruskin faria companhia a Wilde e Baudelaire [cf. BNP 72-5º]. O papel de Wilde nas ideias que motivaram o ensaio sobre Botto, fica confirmado, por apontamentos posteriores, alguns até da década de trinta: «(After the same demonstration as with A[ntonio] B[otto], show that Wilde repressed, owing to environment, the inverted tendency in his works, so it cropped up all the stronger in his life, where, perhaps it might not have appeared had it been possible for him to do otherwise. (But this needs examining.))» [BNP 14E-66; Zenith 2008]. Nesse artigo, a homossexualidade de Wilde seria um eixo central, como bem apontou Richard Zenith (Zenith 2008, 36). Veja-se também uma lista de projectos certamente datável de 1932: «[...] pamphlets or articles [...] as the Oscar Wilde study evolved from the A.B. article, with a deliberate extension carrying the matter far deeper [...]» [BNP 48B-18].

<sup>238</sup> Vejam-se Barreto 2012B, Botto 2011 e Simões 1971, 495-496 e 514-525.



opinava acerca da revista e do ensaio de Pessoa. Nesse mesmo número, apareceram doze poemas assinados por Fernando Pessoa, sob o título “Mar Portuguese”, que numa versão modificada viriam ser integrados no livro *Mensagem* de 1934.<sup>239</sup> Todavia nesse número, foi publicado um violento artigo de um jornalista católico, chamado Álvaro Maia, intitulado: «*Literatura de Sodoma: O Sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal*» (CONT 4º, 31-35). O artigo, que não conseguiu provocar uma resposta do «Sr. Pessoa», que afinal se limitou a corrigir uma gralha gramatical do jornalista, no número seguinte da revista (cf. 5º, 1)<sup>240</sup>, provocou sim a redacção por parte de Raul Leal de um pequeno livro chamado *Sodoma Diviniçada*, publicado, pela Olisipo, em inícios de 1923.<sup>241</sup>

Este livro desencadeou uma alvoroçada reacção de um grupo de estudantes de Lisboa, animados por movimentos políticos católicos, que redigiram o panfleto: *Dos estudantes das Escolas Superiores de Lisboa – Aos poderes constituídos e a todos os homens honrados de Portugal* (cf. Barreto 2013, 242). Esta manifestação pública dos estudantes conseguiu a apreensão por parte da polícia dos exemplares da Olisipo, das *Canções* e da *Sodoma Diviniçada*.<sup>242</sup> Possivelmente antes da apreensão – porque não a refere – mas como resposta a campanha dos estudantes, Álvaro de Campos redigiu um texto que circularia numa folha volante sob o título: *Aviso por Causa da Moral*. Após a apreensão dos livros outros textos foram redigidos, tanto por Botto como por Raul Leal, e, finalmente apareceria um documento intitulado: *Sobre um manifesto de Estudantes*, assinado por um Fernando Pessoa contundente, que, sem ambiguidades, saía em defesa de Leal, contestando as acusações dos estudantes plasmadas ainda numa outro panfleto impresso, do qual não são, actualmente, conhecidos exemplares (cf. Barreto 2012B, 244). O argumento dos estudantes, como se deixa deduzir pela resposta de Pessoa, consistia em acusar Leal de ser um louco, e a partir desta asserção pretender desvirtuar tudo aquilo que o autor escrevia, achando que a livre

---

<sup>239</sup> O *Banqueiro Anarquista* teria sido publicado no primeiro número da revista. Lembre-se aqui novamente o ensaio de Burghard Baltrusch, em que o “conto filosófico” de Pessoa é aproximado a *The Soul of Man Under Socialism*, de Wilde (Baltrusch 2011).

<sup>240</sup> Como resposta a Álvaro Maia, Pessoa esboçou o seu artigo, ou, ensaio, «Catholicismo Imoral», aqui já antes referido, mas acabou por desistir (cf. Barreto 2009). Note-se que para além da breve nota de Pessoa, onde é corrigida a gralha de Álvaro Maia, na folha inicial da revista, aparece também uma notícia acerca da publicação da tradução da obra «*The fan of lady Windermere*» de Oscar Wilde, a cargo de Júlio Dantas (cf. CONT 5º, 1). A nota sublinha a incapacidade de Dantas para traduzir do inglês, insinuando que a teria traduzido de outra língua sem conhecer o original e corrigindo-o num pormenor. Não obstante, o título da obra referido não é o título do original *Lady Windermere's Fan*. Poderia esta nota ser da autoria de Pessoa, ou pelo menos motivada por Pessoa, para quem o objectivo de traduzir Wilde esteve presente ainda nos anos vinte?

<sup>241</sup> Também de começos de 1923 data um artigo de Leonardo Coimbra, intitulado “Cristo como ideal de beleza”, publicado na *Contemporanea* nº 8 e que, em certo sentido, instaura um diálogo com algumas das posições adoptadas por Pessoa no seu ensaio, e ainda, embora Coimbra não o desejasse, com o *De Profundis* de Wilde.

<sup>242</sup> Na edição das *Canções* de Jerónimo Pizarro e Nuno Ribeiro são incluídos os requerimentos de devolução que Pessoa redigiu para tentar recuperar os exemplares apreendidos (cf. Botto 2011, 143-150).

circulação da sua obra seria uma espécie de detonante de elementos degenerativos na sociedade. Pessoa, como era de esperar-se, reconheceu nesta arguição uma lógica bem familiar, e decidiu fazer referência na sua resposta à obra de Arthur Leitão sobre o ditador João Franco, e ainda a Max Nordau, de quem andava a aproveitar-se, e que andava a desmentir desde pelo menos 1907 (*cf.* 1.1).<sup>243</sup>

Em conclusão, entre 1920 e 1923, a obra de Pessoa, e a sua reputação individual, tiveram uma grande visibilidade pública, e este fenómeno pode ter potencializado a sua preocupação pela relação entre o trabalho do criador artístico e o seu meio, que já desde antes de ser verdadeiramente reconhecido era obsessiva. Pessoa tinha pensado desde muito cedo, como tema central da arte moderna, na falta de transparência constitutiva entre aquilo que permanece do criador na obra e aquilo que o criador efectivamente é. Esta era uma preocupação persistente por trás de algumas das suas reflexões sobre a loucura e o génio, e, sobretudo, era isto o que estava por trás das suas críticas e análises dos “científicos sociais” que pretendiam esmiuçar a arte em termos pragmaticamente causais, misturando por vezes sintomas de degeneração com estilos ou temas, e achando encontrar uma cefaleia quando encontravam uma hipérbole (*cf.* 1.1). Em 1915, aquando da gestação dos primeiros planos de publicação de Reis e de Caeiro, a preocupação principal que Pessoa revelava em cartas pessoais e em textos organizativos, implicava uma reflexão acerca da insinceridade em arte e o problema de conseguir a dissociação ou a reconciliação definitiva entre objectivos sociais e motivações artísticas (*cf.* 1.3 e 2.1). Nos anos vinte, após uma aparição concreta no palco do debate público causada pelas edições da Olisipo e pelas respostas provocadas, redigidas em termos que o *Orpheu* não merecera, a obra de Pessoa assumiu, uma vez mais, a tarefa de reflexionar acerca da moralidade das obras de arte. Como aqui já foi visto (*cf.* 1.3), Pessoa previu a necessidade que a sua obra teria de afastar-se de acusações de imoralidade, considerando este cunho uma característica “plebeia”. Por esse motivo tinha começado a redigir um ensaio onde explicava como a preocupação central de *Antinous* não era um tema sexual – e não é –, e que, portanto, não devia ser comparado com Wilde nesse aspecto [*cf.* BNP 49B<sup>1</sup>-85<sup>v</sup> e PI-I, 132-135]. A mesma polémica apresentava-se agora mais urgente quando Pessoa não era somente acusado de ser um autor de obras imorais, senão um promotor da imoralidade alheia. Porém, ainda que o tema

---

<sup>243</sup> Lembre-se que talvez tenha sido precisamente através de Leitão que Pessoa entrou em contacto com Nordau (*cf.* Simões 1971, 274). Veja-se um parágrafo do texto: «A sordida brincadeira não tem o merito, até certo ponto exculpador, da novidade. O processo do ataque psiquiátrico – sempre antipathico, quasi sempre facil, quasi nunca justificavel – já fôra empregado entre nós pelo dr. Arthur Leitão, que escreveu em 1907, contra o conselheiro João Franco, então presidente do conselho, o seu opusculo Um caso de loucura epileptica. O artificio, porém, era importado: deu-lhe origem, pelo menos notavel, o fallecido Max Nordau no seu livro celebre Degeneração.» (Barreto 2013, 266; *cf.* CEAE, 202).

da homossexualidade é, evidentemente, protagonista neste período, este não é o único elemento polémico – nem o único interessante –, sobretudo quando numa discussão acerca de práticas e, ou, desejos sexuais, fala-se, também, de uma contraposição explícita entre elementos religiosos, intrínsecos de uma cultura cristã – católica no caso dos estudantes revoltados –, em oposição à uma cosmovisão pagã. Neste sentido também pode ser lido o artigo que Pessoa publicou sobre Botto, e que contém a forma mais desenvolvida desta polémica, ainda antes de esta explodir pelo seu lado mais volátil, isto é, o da homossexualidade.<sup>244</sup>

«*Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal*» é apenas parcialmente sobre Botto. Depois de uma leitura que percorra o caminho da exclusão de partes, torna-se claro que o artigo confessa que fala de Botto por razões circunstanciais, ao mesmo tempo que aponta para a possibilidade de discutir elementos mais importantes num outro momento.<sup>245</sup> Isto não quer dizer que o artigo fale mal de Botto, como talvez o próprio Botto chegou a pensar – e como Pessoa faria noutros momentos –, o que quer dizer é que o assunto principal está longe de se esgotar no autor das *Canções*. Considero que para compreender melhor o artigo é importante ter presente o prefácio-carta que Pascoaes redigira para as *Canções*, sem esquecer que para Pessoa, como editor, publicar um texto de Pascoaes seria um facto relevante. Mais relevante, ainda, seria apresentar-se como um leitor crítico melhor do que Pascoaes, renovando um *agón* antigo. O prefácio é o do poeta consagrado, que desde as alturas diz que a poesia do neófito conseguiu tocar-lhe o coração. Isto devia, talvez, ler-se como simples elogio: «Já vê quanto me agradou seu livro que eu guardo entre as coisas bem amadas.» (Botto 2010, 37). Porém, o prefácio contém afirmações que possivelmente ressoaram nos ouvidos de Pessoa, porque implicavam uma caracterização do objecto “*Canções*” que Pessoa poderia achar mais oportunas a respeito de outro objecto artístico por ele conhecido. Primeiro, Pascoaes sublinhava uma ideia de poesia sincera e quase inconsciente na obra de Botto, que tem vislumbres do transcendentalismo que caracterizou, segundo Pessoa, o líder da Renascença Portuguesa – «*o encontrar em tudo um além, é justamente a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa*» (CEAE, 45):

---

<sup>244</sup> Outros estudos têm tratado o tema da sexualidade na obra de Pessoa de modos detalhados e provocadores, nomeadamente (Zenith 2008). Não é o meu objectivo negar a presença destes elementos na obra, nem diminuir a validade das interpretações que se concentram na leitura desses elementos específicos. O meu objectivo é apontar para outros elementos que também são relevantes.

<sup>245</sup> Num tom um tanto hermético, Pessoa refere em Outubro de 1924 o texto sobre Botto, sublinhando a existência de uma agenda oculta por detrás da sua publicação, numa carta dirigida ao poeta andaluz Isaac del Vando-Villar: «Publiquei é certo, em *Contemporanea* um artigo aparentemente crítico. Esse, porém, não o é realmente; tem um fito estranho.» (COR II, 46).

[...] encantado naquelas páginas em que o amor aparece violento e ao mesmo tempo complicado como a dor transcendente de histeria. Há um requintado dandismo na sua arte: mas frequentes vezes se percebe a voz viva e nua do seu sangue e da sua alma [...] Se há certas atitudes que nos agradam, só os íntimos e cegos movimentos nos seduzem.»

(*ibid.*)

Pascoaes descreve a poesia de Botto como um palco onde duas forças opostas se encontram e coexistem: «Na sua obra há de tudo isso: – a lágrima que sai do coração e a perola que sai da ourivesaria. E este conflito entre a sua natureza essencial e a sua natureza adquirida, – este conflito entre a luz do sol e a luz eléctrica, é a parte mais original e curiosa da sua arte.» (*ibid.*). Nestes termos, segundo Pascoaes, Botto devia ser lido como um poeta que na sua arte apresentava, sinteticamente, uma coexistência de opostos.

À luz disto, repare-se em algumas características do artigo que Pessoa redigira em resposta a estes estímulos. «*Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal*», começa clarificando o seu título. Para o autor, todo o ideal é uma resposta à constatação da imperfeição da vida, e deve entender-se esta imperfeição de três maneiras: uma directamente associada à noção de realização – isto é, uma coisa ser imperfeita porque, podendo ser outra, não o é –, e outras duas maneiras, correspondentes à essência da vida: uma quantitativa e outra qualitativa. A primeira enfatiza o facto de a vida ser inferior, em grau, a uma outra coisa radicalmente superior; a segunda origina-se numa oposição de espécie entre a vida e aquilo que é verdadeiro e perfeito, resultando o oposto falso e imperfeito. Imediatamente, Pessoa passa da caracterização dos ideais a uma classificação religiosa que os adjectiva. As três maneiras de conceber a imperfeição da vida são baptizadas de ideais helénico, cristão e índio, respectivamente, e posteriormente afirma-se que só o ideal helénico justifica a criação artística (*cf.* CONT 3º, 122).

A explicação desta associação, segundo Pessoa, estaria em que só o grego concebe a possibilidade da acção em busca da perfectibilidade da vida e do homem. O ideal grego parte da indiferenciação de espécie entre homens mortais e deuses imortais, encapsulada na frase: «A raça dos deuses e dos homens é uma só, disse Píndaro.» (CONT 3º, 122). Sumariamente, Pessoa fixa uma associação necessária entre pensamento religioso e ideal artístico, porque entende que a idealidade se funda nas diversas visões que os homens têm dos deuses. Porém, note-se que embora Pessoa ponha na origem da sua descrição das motivações artísticas um condicionante religioso, puramente cultural, este aparece imediatamente descrito como algo que responde a elementos constitutivos humanos de outra ordem, representados pelo que é chamado, no ensaio, um “instinto irreprimível”: «Se a criação artística não procedesse de um instinto irreprimível nas comunidades civilizadas,

nunca teria havido arte índia, nem cristã.» (*ibid.*). O ideal aparece, então, como aditamento do instinto, que pode modificá-lo, desviá-lo, controlá-lo, mas não extingui-lo, e este instinto é anterior à classificação religiosa em termos culturais.<sup>246</sup>

Que Pessoa tenha identificado e caracterizado o ideal helénico como aquele que melhor corresponde à obra de Botto tem implicações que dialogam com as afirmações de Pascoaes. Primeiro: se para Pascoaes havia alguma coisa de inconsciente ou de espontâneo na obra de Botto, Pessoa relativiza esse juízo, enfatizando um elemento predominantemente artificial, embora sem desconhecer uma base instintiva:

Com um perfeito instinto ele segue o ideal a que se tem chamado estético, e que é uma das formas, se bem que a ínfima, do ideal helénico. Segue-o, porém, a par de com o instinto, com uma perfeita inteligência, porque os ideais gregos, como são intelectuais, não podem ser seguidos inconscientemente. [...] Que a substância do livro é altamente intelectual, revela-o o estudo cuidado da forma e ritmo, a escolha severa dos momentos representativos, a falta de espontaneidade emotiva que em cada verso se manifesta. Tudo é pensado, tudo é crítico e consciente

(*ibid.*)

O valor do inconsciente, a sinceridade e a nudez da alma, isto é tudo o que poderia não ser artificial, e que Pascoaes atribuiu a Botto, é negado ou escurecido por Pessoa, sem Pascoaes ser referido. Este tipo de oposições estarão patentes nos artigos que José Régio redigiu em 1927, acerca da obra de Pessoa e os chamados modernistas da geração do *Orpheu* (cf. 3.2).

Após a divisão dos três tipos de ideais em termos religiosos, Pessoa passa a descrever três aspectos do ideal helénico. O primeiro é identificado como “superior”, e provém da compreensão intelectual de que se pode fabricar um todo harmónico que venha “substituir a arte à vida” (cf. *ibid.*, 123), por uma versão aperfeiçoada de si mesma. Isto é descrito como o impulso criador do ideal helénico «absoluto», e para exemplificá-lo são evocados os nomes de Homero, Virgílio e Milton, como casos paradigmáticos.<sup>247</sup> O segundo aspecto, de valor mediano, funda-se na emotividade e no aperfeiçoamento da vida interior. O terceiro aspecto é descrito, no artigo, como de valor “ínfimo”, e é chamado de “ideal estético”, sendo motivado fundamentalmente pela experiência sensível do mundo.

<sup>246</sup> Orietta del Bene defendeu que a ideia central deste ensaio sobre Botto poderia relacionar-se com uma frase do ensaio de Pater sobre Winckelmann: «For the thoughts of the Greeks about themselves and their relation to the world generally, were even happiest readiness to be transformed into objects for the senses. In this lies the main distinction between the Greek art and the mystical art of the Christian middle ages which is always struggling to express thoughts beyond itself.» (del Bene, 299). Analogamente, Harold Bloom afirmou que Pater conjugava o pragmatismo darwinista e o idealismo hegeliano, num composto a que chamou «Pater's idealistic naturalism» (Bloom 1974, xv). Pessoa fixa no seu ensaio, e na sua obra em geral, uma conjugação semelhante.

<sup>247</sup> Curiosamente, num texto com a indicação de título «*Ricardo Reis* (?) (ou *Antonio Mora*)» este argumento da substituição da vida pela arte é atribuído a Campos para depois ser contrariado: «A arte existe, não, como quer Campos, para substituir a vida, senão para a completar» [BNP 52A-4r; AM, 377].

Chegado a este ponto, que corresponde ao segundo elemento do título do artigo, torna-se explícito que neste não seria discutida a forma mais relevante de arte, nem um artista da estatura de Homero ou Milton. Isto, não obstante, deixa antever que o autor do ensaio teria uma ideia clara daquilo que corresponderia fazer a artistas dessa magnitude.

O artigo concentra-se, então, no terceiro aspecto, e são estipuladas duas possíveis realizações do dito ideal estético; uma sintética, que decorre da reunião de diversos elementos, e outra analítica, que o faz do isolamento e concentração num elemento específico. À primeira Pessoa a chama “génio”, e a segunda a chama “talento” (*cf. ibid.* 126). O exemplo da segunda forma do ideal estético em Portugal é António Botto. Os exemplos da primeira forma, na Europa, são Winckelmann e Pater. A diferença entre Botto e os grandes “estetas” é explicada a partir de um elemento de contacto cultural com a antiguidade clássica greco-romana, isto é, como produto da dilatada erudição nos casos de Winckelmann e de Pater. O que os três autores têm em comum é a sua apologia, em termos estéticos, de uma arte que associa a beleza, como objectivo fundamental da expressão artística, ao corpo masculino, e, para consolidar esta relação, Pessoa apresenta uma citação de Winckelmann que Pater incluiu no seu ensaio de *The Renaissance*, e propõe-na como epígrafe para a obra de Botto – sugestão que seria acatada pelo próprio numa edição posterior da *Canções*, incluindo uma secção dedicada a Walter Pater (*cf.* Botto 2010B, 7 e 117). Finalmente, quanto à crítica implícita que Pessoa faz de Pascoaes no texto, note-se que o que Pascoaes dizia apreciar mais em Botto era a luta entre os elementos opostos que conviviam nos seus versos. Para Pessoa, a obra de Botto caracteriza-se pela realização analítica, isto é, pelo aprofundamento de um único aspecto e por este motivo é uma realização “talentosa” do ideal estético helénico, e não, como nos casos de Pater e Winckelmann, uma realização “genial” (CONT 3º, 126). Pater e Winckelmann são, para Pessoa, sintéticos, não o é o autor das *Canções*, nas quais não haveria o encontro de posições contraditórias do tipo que Pascoaes descreveu altissonantemente.

No mesmo número em que apareceu o artigo de Álvaro Maia, que acusava a Pessoa de ser um promotor da imoralidade, foi publicada uma carta de Álvaro de Campos a José Pacheco que se debruça sobre o ensaio de Pessoa. A carta de Campos tem um efeito de projecção do ensaio de Pessoa enquanto resposta ao prefácio de Pascoaes às *Canções*. Mas, também, é uma amostra do modo particular com que Pessoa produzia as suas obras como decorrências de um diálogo consigo próprio.<sup>248</sup> A carta de Campos tem dois objectivos

---

<sup>248</sup> Um esboço de carta a José Pacheco [BNP 114<sup>3</sup>-6 a 8<sup>v</sup>] explica como, de facto, o texto de Campos teria sido literalmente “invocado” pelo artigo: «O meu artigo sobre o Antonio Botto teve um destino de magia ou de sortilegio. Consegui evocar, como a um espirito, a presença do nosso Alvaro de Campos.». O texto seria

estruturantes; o primeiro é o de estabelecer os termos da relação entre o autor (Campos) e a revista *Contemporanea*, e o segundo, o de «pôr alguns embargos ao artigo do Fernando Pessoa.» (CONT 4º, 4). O primeiro objectivo se realiza numa frase que mal disfarça o seu verdadeiro significado: «De si e da sua revista – diz Campos a Pacheco –, tenho saudades do nosso *Orpheu*» (*ibid.*), e ainda uma outra frase que marca o tom de toda a missiva: «Auguro a *Contemporanea* o futuro que lhe desejo» (*ibid.*). Campos também explica que ele já não é o de antes – isto é o do *Orpheu* de que tem saudades –, mas sobretudo sublinha uma marcada sensação de desadaptação ao meio social ao qual se dirige, e um sentimento de solidão desconsolada: «Queria mandar-lhe collaboração. Mas, como lhe disse, não escrevo. Fui em tempos poeta decadente; hoje creio que estou decadente, e já o não sou.» (*ibid.*). Apesar desta afirmação, Campos escreveu um poema dizendo isto mesmo, que seria publicado na mesma revista quatro meses depois, sob o título “Lisbon Revisited (1923)” (CONT 8º). Seguidamente, a confrontação com Pessoa inaugura-se metodologicamente: «Continúa o Fernando com aquela mania que tantas vezes lhe censurei de achar que as coisas se provam.» (CONT 4º, 4). Embora num tom abertamente cómico, que sugere uma mudança entre o Campos que rugia manifestos para um outro Campos mais cansado e disposto a ironizar com a vida, a crítica apresentada é sistematicamente discordante com a caracterização que Pessoa tinha feito do que em Botto havia de intelectual, de calculado e de consciente e, não obstante, continua a ser oposta a descrição de Pascoaes:

Ideal esthetico, meu querido José Pacheco, ideal esthetico! Onde foi essa phrase buscar sentido? [...] Não ha ideais nem estheticas senão nas illusões que nós fazemos d’elles. O ideal é um mytho da acção, um estimulante como o opio ou a cocaina [...] Esthetica, José Pacheco? Não ha belleza, como não ha moral, como não ha formulas senão para definir compostos. [...] Na tragedia physico-chimica que se chama a Vida, essas coisas são como chammass – simples signaes de combustão. | A belleza começou por ser uma explicação que a sexualidade deu a si-propria de preferencias provavelmente de ordem magnetica.

(*ibid.*)

Este Campos hiper-naturalista para quem a consciência parece ser unicamente uma ilusão provocada pela acidental coincidência de forças energéticas materialmente descritíveis, acabará por pedir-lhe a Pessoa, por intermédio de Pacheco e num trocadilho,

---

uma continuação da polémica com Campos, pois, neste Pessoa promete reagir às acusações que o engenheiro lhe fez na sua carta: «Posto isto, vou responder a Alvaro de Campos, ao argumento fundamental em que contesta não tanto (é curioso!) o meu comentario do livro *Canções*, quanto os fundamentos, em que me apoio para ter d’esse livro um comentario que pouco differe, senão por ser um pouco menos entusiasta, do que elle tem.». O texto é extenso e a sua leitura difícil. Uma versão deste texto foi publicada por Teresa Sobral Cunha (Cunha 1988, 77-81). Este esboço de carta não tem sido incluído nas edições da correspondência pessoana. Agradeço a Manuela Parreira da Silva a sua ajuda na compreensão deste documento.

que tire de si qualquer intenção de pensamento abstracto e saiba só sentir: «Diga ao Fernando Pessoa que não tenha razão.» (*ibid.*). Pessoa, no seu artigo, tinha exposto como a cultura grega, com a qual Pater e Winckelmann tiveram contacto constante por meio da sua erudição, servia como limite da concentração, introduzindo na ideação do esteta elementos variados. Campos, pela sua parte, expulsa aos classicistas do argumento – os quais não refere –, e acerca da compreensão que Pessoa demonstrava da cultura clássica, ironiza dizendo: «Acho inutil meter aos gregos no caso; grego se veria o Fernando com elles se elles lhe apparecessem a pedir-lhe contas do sarilho de estheticas em que os metteu. Os gregos eram lá esthetas! Os gregos existiram.» (*ibid.*).<sup>249</sup>

Contradito “o Fernando”, Campos passa a falar sobre o livro de Botto, do qual diz que gosta por imoral, decidida e concentradamente imoral, sem ambiguidades nem conflitos: «Louvo nas *Canções* a força que lhes encontro. Essa força não vejo que tenha que ver com ideais nem com estheticas. Tem que ver com immoralidade absoluta, despida de duvidas. Assim ha direcção absoluta – força portanto; e a harmonia de não admittir condições a essa immoralidade.» (*ibid.*).<sup>250</sup> Bem marcadas, portanto, as diferenças entre o argumento de Campos e o argumento de Pessoa, há, não obstante, um ponto para o qual os dois não deixam de apontar, e que é contrário às apreciações de Pascoaes. A obra de Botto é descrita por Campos como sendo mono-direccional, a sua força – de haver alguma – encontra-se na insistência num mesmo ponto, e não na síntese de elementos divergentes. Campos não se propõe oferecer explicações da sua posição, a sua mera existência é uma afirmação de si própria, como o era para os gregos dos que Pessoa, afinal, nada sabia. Possivelmente a frase mais importante da carta seja uma exortação para à publicação de uma obra que, fazia já muito tempo, estava à espera de ser publicada, e que se tinha entalado em explicações preliminares: «Nada se prova senão para ter a hypocresia de não affirmar. O raciocinio é uma timidez [...]» (*ibid.*). Com esta formulação Campos viria publicamente desafiar Pessoa à acção.

---

<sup>249</sup> Campos retomaria este ponto num outro texto em que afirma «Os gregos são uma superstição [...]» [BNP 75A-9; PAC, 222].

<sup>250</sup> Campos vai ao encontro de Pessoa, aceitando que a obra de Botto é de facto diferente das de Baudelaire e de Wilde, de que fala de passagem: «Wilde tergiverzava constantemente. Baudelaire formulou uma these moral da immoralidade; [...] O Botto é mais forte.» (CONT 4º, 4).



## Do zénite à queda (1924-1926)

Exactamente um ano depois da publicação da carta de Campos, em Outubro de 1924 apareceria em Lisboa o primeiro número da revista *Athena: Revista de Arte*, dirigida por Fernando Pessoa e Ruy Vaz. O primeiro número da revista continha um programa geral que em nada poderia confundir-se com um manifesto de vanguarda. Numa carta a um possível colaborador, de Novembro de 1924, Pessoa explica a diferença fundamental entre *Athena* e as revistas anteriores nas que tinha participado: «A *Athena* [visa ser] uma simples “revista de arte” – alheia, por um lado, a todo o espírito de escola ou de corrente; afastada, por outro, de todo o intuito do que os decadentes chamavam “quotidianidade” [...]» (COR II, 57). Fora do jugo do fluxo temporal imediato, a *Athena* pretendia ser anacrónica, ao lado do presente galopante.

O programa inaugural, intitulado “Athena”(ATH 1º, 5-8), começa por uma definição de arte que retoma o materialismo cientificista da carta de Campos do ano anterior, e vira-o do avesso, chamando-o de ilusório, tal e qual como Campos fizera a respeito dos “ideais” e das “estéticas” que Pessoa cuidadosamente tinha exposto no seu ensaio sobre Botto: «Não é a cultura senão o aperfeiçoamento subjectivo da vida. Esse aperfeiçoamento é directo ou indirecto; ao primeiro se chama arte, sciencia ao segundo. Pela arte aperfeiçoamos a nós; pela sciencia aperfeiçoamos em nós o nosso conceito, ou illusão, do mundo.» (*ibid.*, 5). Feita esta equiparação, o programa apresenta a grande ambição por trás da revista, que recolhe directamente um dos aspectos que Pessoa tinha deixado sem explorar na sua divisão do ideal helénico no artigo sobre Botto:

E na acção mais perfeita que nos figuramos – a dos que chamamos deuses – aúnamos por instinto as duas fórmulas da cultura [arte e sciencia]: figuramo-los criando como artistas, sabendo como sábios, porém em um só acto; pois o que criam, o criam inteiramente, como verdade, que não como criação; e o que sabem, o sabem inteiramente, porque o não descobriram mas criaram.

(*ibid.*)

Se na *Contemporanea* foi explicado como a manifestação superior do ideal helénico não consistia no desenvolvimento do aspecto estético – este sendo de valor “ínfimo” –, mas sim no aspecto que era aí chamado de “criador” ou “construtivo”, e que tinha por objectivo supremo a substituição da vida pela arte (*cf.* CONT 3º, 123), a *Athena* retoma dita argumentação, no ponto em que ficou suspensa. O acto criativo em si, a sua absoluta afirmação, é o elemento artístico que a *Athena* vem propor, deixando de lado qualquer tipo de modulação sociológica. Este objectivo adquire um desenvolvimento que sublinha o

modo como o sujeito, nascido para ser um artista, vai ao encontro do seu destino. Neste percurso, o mito do nascimento da arte tem o indivíduo por único cenário da sua realização: «Tem a arte, para nascer, que ser de um individuo; para não morrer, que ser como extranha a elle. Deve nascer no individuo per, que não em, o que elle tem de individual [...] O individuo mata a individualidade.» (*ibid.*, 6). Nestes termos, Pessoa finalmente faz públicos na *Athena* os fundamentos aristocráticos da sua poética, que, pelo menos desde 1913, eram privadamente formulados (*cf.* 1.2 e 1.3).

Na *Athena* aparece “aunada” a classe dos criadores à dos seus representantes paradigmáticos: os deuses. É proclamada, então, a aparição do artista superior que cria “vida artificial”, que vem substituir, aperfeiçoando-a, a outra vida, necessária e imperfeita como a estátua de Adriano a Antínoo. Neste mesmo contexto aparece invocado, uma vez mais, o princípio aristotélico que, em tempos anteriores, tinha sido um fundamento do Sensacionismo (*cf.* 2.1) e que aqui é introduzido como princípio máximo da nova revista:

A arte suprema é o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que para ser de todos os homens e tempos, é de homem, e de tempo nenhum. O produto assim formado terá vida, como concreto; organização, como abstracto. Isto estabeleceu Aristoteles, uma vez para sempre, naquella sua phrase que é toda a esthetica: *um poema, disse, é um animal.*

(*ibid.*, 8)

Precisamente um certo tipo de poemas-animais – enfatizando no sentido etimológico da palavra – os que Pessoa apresentará durante os 5 números da revista. Sob esta nova taxonomia será muito mais difícil confundir estas assinaturas apócrifas, que iam, finalmente, ser apresentadas de modo abrangente como sistema, com pseudónimos vulgares.

No *Athena* nº 1 foi publicado o “Livro I” das Odes de Ricardo Reis, inauguradas com uns versos que recapitulavam o tom da revista na batalha contra a mortalidade e a impermanência: «Seguro assento na columna firme | Dos versos em que fico | Nem temo o influxo innumero futuro | Dos tempos e do olvido [...]» (*ibid.* 19). Em vinte odes Reis mostrava as suas particularidades formais e temáticas, e com a ode XIV fazia, em verso, seu comovido prefácio a Caeiro, que durante anos não conseguira escrever em prosa (*cf.* 2.2). No nº 2, apareceria a tardia homenagem de Pessoa a Sá-Carneiro, que estava pendente desde 1916, e que abre o número com uma citação de Catullo: «*Atque in perpetuam, frater, ave atque vale!*» (ATH 2º, 41). Como na elegia do poeta latino, onde este chora ante as “cinzas emudecidas” do irmão – «et mutam nequiquam alloquerer cinerem» –, o texto serve para

prologar a publicação dos últimos poemas de Sá-Carneiro, como se de “cinza muda” se trata-se, deixada, talvez, por uma morte oportuna.

Também no segundo número da *Athena* apareceu um texto de Álvaro de Campos intitulado: «O que é a Metaphysica?», que deu continuidade à polémica com Fernando Pessoa, começada em 1922, e que ainda veio retomar elementos do “Ultimatum” de 1917. Desta vez, Campos arremete contra Pessoa o autor do ensaio que servia como programa da revista *Athena*, explicando como, embora as conclusões acerca da ciência e da metafísica por ele expostas no “Ultimatum” pudessem ser semelhantes as de Pessoa, o seu procedimento argumental era de índole diferente:

A minha theoria, em resumo, era que (1) se deve substituir a philosophia por filosofias, isto é, mudar de metaphysica como de camisa, substituindo á metaphysica procura da verdade a metaphysica procura da emoção e do interesse; e que (2) se deve substituir a metaphysica pela sciencia [...] Não rejeito a metaphysica, *rejeito as sciencias virtuaes todas*, isto é, todas as sciencias que não se approximaram ainda do estado, vá, “mathematico”; mas, para não desaproveitar essas sciencias virtuaes, que, porque existem, representam uma necessidade humana, *faço artes d’ellas*, ou, antes, proponho que se faça artes d’ellas – da metaphysica, metaphysicas varias, buscando arrajar sistemas coerentes engraçados, mas sem lhes ligar intenção alguma de verdade, exactamente como em arte se descreve e expõe uma emoção interessante, sem se considerar se corresponde ou não uma verdade objectiva de qualquer especie.

(ATH 2º, 60)

Seguidamente, Campos explica como a sua proposta artística, embora claramente distinta ao pensamento de Pessoa estaria em concordância com aquilo que foi dito no artigo sobre Botto de 1922 acerca do aspecto superior do ideal helénico (*cf.* CONT 3º, 123), que procurava substituir a vida por um todo harmónico artisticamente concebido:

Para elle [Fernando Pessoa] a metaphysica é essencialmente arte, e a sociologia, de que não falla, é naturalmente, sciencia. Para mim são, ambas e igualmente, *essencialmente* sciencias [virtuaes] [...] Proponho pois que se substituam por arte *emquanto* não são effectivamente sciencias, o que pode ser que seja sempre, dando-se então na practica, entre a minha theoria e a de Fernando Pessoa, aquella coincidência de effeitos que não é rara entre theorias não só diversas, mas absolutamente opostas.

(ATH 2º, 61)

Uma vez mais, como o fizera no “Ultimatum”, tão atenciosamente revisto neste novo texto, Campos é o hierofante da apresentação pública de Caeiro, consumada no quarto número da *Athena*. E, uma vez mais, como nos tempos da Guerra, a sua posição é a de João Baptista, de um verdadeiro Messias.

Poucas páginas antes do texto de Campos, que exemplificava o tipo de tensões intrínsecas ao sistema de nomes que habitavam a obra de Fernando Pessoa, aparecia, uma homenagem a Walter Pater, publicado em tradução de Pessoa, na forma de um breve trecho do ensaio “Leonardo Da Vinci” de *The Renaissance* (cf. CFP 8-425, 101-134), rebaptizado: «La Gioconda». Pater e a sua descrição da famosa pintura, que concluía com uma afirmação acerca da grande arte que não sabe de épocas porque aspira ser intemporal – «Por certo que a Dama Lisa poderia ficar como a encarnação da fantasia antiga, o symbolo da idéa moderna» (ATH 2º, 58) –, eram exaltados em termos que faziam honra ao apontamento que Pessoa tinha feito num caderno, muito provavelmente numa data próxima à da sua primeira leitura do trecho pateriano: «Quando Walter Pater descreve a Gioconda vê n’ella cousas que lá não estão. Mas a sua descripção é mais bella do que a Gioconda porque é Gioconda + musica (rhythmo da prosa) + idéas (as contidas nas palavras da descripção) + □» [BNP 144C-13v; SEN, 284]. Estas linhas sobre Pater foram redigidas como parte de um apontamento maior, que, como referido no começo deste capítulo, desenvolvia uma reflexão fundamental sobre a completude do projecto artístico pessoano:

Dar á literatura o seu papel de arte unica e absoluta, fazendo-a ter: *architectura* na perfeita e bella estrutura e contrucção do *todo* da obra literária e no arranjo constructivo das partes e das partes para como o todo; *esculptura* no perfeito recorte dos periodos e das idéas dadas; *pintura* na energia-côr com que as suggestões são insinuadas; musica no *rhythm* das phrases componenetes da obra, no *rhythm* dos versos ou da prosa em que está escripta; *metaphysica* nas idéas – todas ellas cheias, inevitavelmente, porque são idéas, de theorias das cousas que a obra tem.

[BNP 144C-12v; cf. 2.1].

Indo de regresso ao que possivelmente foi um momento seminal do seu próprio projecto, Pessoa concede em 1924 a Pater, desta vez publicamente, um lugar de privilégio como precursor.<sup>251</sup>

Na *Athena* nº 3, appareceria, novamente, Campos e a primeira parte dum texto que seria concluído no quarto número da revista, sob o título «Apontamentos para um esthetica não-aristotelica», que expunha finalmente como a «força» seria o elemento definitório que permitiria a substituição da arte pela vida, mudando o modelo aristotélico da “sedução” do público por este novo princípio (cf. ATH 4º, 158). Também neste terceiro número Fernando Pessoa publicava um conjunto de poemas, assinados sob o seu nome, intitulado

<sup>251</sup> Não deixa de ser curioso que, de uma forma mais livre, em 1936, W. B. Yeats decidira inaugurar com uma versão em verso deste mesmo texto de Pater a sua edição do *The Oxford Book of Modern Verse*. Um estudo extensivo a respeito da maneira como Yeats e Pessoa, aproveitaram-se de uma tradição comum a ambos, e na que Pater era uma figura significativa foi realizado por Patricia Silva Macneil (McNeill 2010).

inexpressivamente «Alguns Poemas» (*ATH* nº3, 88). Entre estes se encontrava: «Ela canta pobre Ceifeira», o poema que já desde 1915, como o contou Pessoa em carta a Côrtes-Rodrigues, representava com o verso: «Ah, poder ser tu sendo eu! Ter a tua alegre inconsciência, | e a consciência d'isso ! [...]» (*COR* I, 144), a nova poética que o autor se propunha como própria; e também “Gládio”, dedicado a Alberto da Cunha Dias, o precursor do olhar de Caeiro, autor da frase «Assim é a vida mas eu não concordo» (*cf.* 3.1). Com estes poemas lembravam-se as ideias que, entre 1913 e 1914, foram a indicação do novo caminho, verdadeiramente individual que, no abandono do Paulismo *blagueur*, Pessoa se tinha traçado.

Sem mais preâmbulos, na *Athena* n 4º, apareceram vinte e três poemas escolhidos «de “O Guardador de Rebanhos (1911-1912)”» de Alberto Caeiro (*ATH* 4º, 145-156), entre os quais, os versos que, privadamente, estiveram no centro das explicações que Ricardo Reis, e/ou, António Mora, durante a segunda metade da década de 1910, esboçaram para favorecer a consolidação do regresso do paganismo no Portugal do século XX: «[...]Vi que não ha Natureza, | Que Natureza não existe, || [...] A Natureza é partes sem um todo». (*ATH* 4º, 155). E finalmente, no quinto e último número da revista, com data de impressão na capa de Fevereiro de 1925, mas efectivamente impresso perto de Junho desse ano (*cf.* *COR* II, 79), foi publicada uma escolha «dos “Poemas Inconjunctos” (1913-1915)» de Caeiro, que vinham fechar a parte literária da revista com o tom fúnebre merecido pela morte prematura do autor, sugerida pelas datas, e que vinha dialogar com o álgido triunfalismo dos primeiros versos do “Livro I” de Reis, aqui já antes citados. Nestes poemas Caeiro reformulava a aferição de Reis, eliminando a necessidade da acção e assumindo, ele sim, uma postura estatutária como as colunas das que Reis falava:

Se, depois de eu morrer, quizerem escrever a minha biografia,  
Não ha nada mais simples.  
Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte.  
Entre uma e outra cousa todos os dias são meus.  
Sou facil de definir.  
[...]  
Compreendi que as coisas são reaes e todas differentes umas das outras;  
Compreendi isto com os olhos não com o pensamento.  
Compreender isto com o pensamento seria achal-as todas eguaes.  
Um dia deu-me somno como a qualquer creança.  
Fechei os olhos e dormí.  
Além d'isso, fui o unico poeta da Natureza.

(*ATH* 5º, 204)

Para amplificar, ainda, o tom fúnebre destas linhas no momento em que foram publicadas, não é possível deixar de referir que no mês de Março de 1925 morria em

Lisboa, após uma larga doença de quase dez anos, a mãe de Fernando Pessoa, que desde 1920 morava com ele, no segundo andar do número 16 da rua Coelho da Rocha. Não obstante este acontecimento, sem dúvida profundamente doloroso e que provavelmente influenciou directamente no atraso de meses na publicação do quinto número da *Athena*, Pessoa continuou com os seus trabalhos, como fica explícito numa carta a Francisco Costa, datada de 7 Maio de 1925 (COR II, 75). Depois de Junho de 1925 o ritmo de trabalho literário de Pessoa viu-se consideravelmente reduzido, isto pode verificar-se numa conta rápida dos poemas em nome próprio, datados entre Junho de 1925 a Dezembro de 1926, serem somente quinze (cf. PFP-II, 507-508), e comparar com os poemas escritos entre Janeiro e Dezembro de 1927 serem quarenta (*ibid.*, 508), ou, entre Janeiro e Dezembro de 1924, vinte e quatro (*ibid.*, 507).

A correspondência de Pessoa, entre 1924 e 1925, apresenta uma confrontação directa – embora em privado – entre o autor e a revista *Contemporanea*, intensificada pelo modo como a *Athena* era subtilmente anunciada a conhecidos e amigos em contraposição à revista dirigida por José Pacheco. Em Abril de 1924 Fernando Pessoa escreve ao sevilhano Adriano del Valle uma carta com vários assuntos. Sobre Pacheco, Pessoa diz que tem recaído numa tuberculose que tinha latente e que talvez se encontra «perdido» (cf. COR II, 39); do Botto e da Judith Teixeira – poeta envolvida no caso da “literatura de Sodoma” (Barreto 2012B, 242), Pessoa diz acidamente: «[...] quando assim trato do caso-transito dos episódicos, penso nos maiores; mal penso no Antonio Botto, que não tem lugar entre elles, e não penso, de todo, na Judith Teixeira, que não tem lugar, abstracta e absolutamente falando.» (COR II, 40). A carta acaba com um anúncio publicitário dissimulado: «Estas cousas de arte e litteratura, meu queridissimo amigo, são mais graves e mais altas do que muitos julgam, que julgam que julgam. Athena, deusa da Harmonia e da Sciencia na Arte, proteja e Auxilie!» (*ibid.*). Ao mesmo destinatário, numa carta de Junho de 1924: «Sahiu um numero 10 da *Contemporanea*, vem pessimo [...]» (*ibid.*, 41), e, ainda a del Valle, numa carta de Setembro: «PS – Convidaram-me ha pouco para dirigir litterariamente uma revista a sahir em Outubro. Aceitei. Puz-lhe o nome de “Athena”. – Opportunamente lhe escreverei mais a este respeito.» (*ibid.*, 43). A 7 de Setembro de 1924 Pessoa escreveu a Alberto Teles Machado: «Em fins do mês de Outubro corrente aparece o primeiro número de uma revista – género, porém não estilo, *Contemporanea*.» (*ibid.*, 49).

Posteriormente, Pessoa escreveu a William Bentley, a 31 de Outubro de 1924, após a publicação do primeiro número de *Athena*, enviando-lhe exemplares da revista e comentando o envio a meios culturais na Inglaterra, sublinhado a presença neles dos

poemas de Ricardo Reis: «[...] the “Odes” of Ricardo Reis, whose Portuguese would draw upon him the blessing of António Vieira, as his style and diction that of Horace (he has been called, admirably I believe, “a Greek Horace who writes in Portuguese”).» (COR II, 53). É possível pensar que a única resposta que Pessoa conseguiu aos tais envios foram as poucas linhas publicadas em Dezembro de 1924 no *Times Literary Supplement*, que dizem muito sobre o trabalho de Ruy Vaz, na parte artística da revista, e nada sobre Ricardo Reis:

This is the first number of a new Portuguese review, devoted to art and letters. That it is thoroughly up to date and conscious of the drift of modern ideas is evident from the illustrations which put for fine engravings by Tiepolo alongside the work of a contemporary Portuguese painter, Lino Antonio, and follow it with a number of reproductions of paintings belonging to the Portuguese equivalent of the Victorian era. The literary part of the review contains an interesting introduction by the editor, eight original sonnets by Henrique Rosa, and various other poems and articles, among which is a Portuguese translation of “Quoth the Raven...” *Disse O Corvo* “Nunca mais”.

(ATH 3º, 139)<sup>252</sup>

Fosse ou não que o tom do *TLS* sarcástico, como parece sê-lo ao referir o material pictórico da revista, o importante é que não se disse aí nada sobre Ricardo Reis, tão esmeradamente publicado. Não obstante, Pessoa decidiu incluir esta nota na contracapa do terceiro número da *Athena*, talvez usando assim todos os recursos que tinha disponíveis para chamar a atenção antes da publicação do quarto número, que, traria, a poesia de Caeiro, esperando uma sorte melhor que a de Reis. Porém, o esforço foi em vão. Após os seus 5 números, sem que se fizessem perguntas em jornais e revistas sobre Caeiro ou Reis, a revista *Athena* cessou de existir.

Em 1926, um Pessoa visivelmente amargurado, publicaria poemas intranquilos num regresso indesejado à *Contemporanea*, que tanto tinha vilipendiado nos anos anteriores. No número 1º da terceira série da revista de José Pacheco, em Maio de 1926, aparecia o poema “O Menino da sua Mãe”, assinado Fernando Pessoa e que evocava, subtilmente, a completa orfandade do autor (FI, 82-83). No número 2º, foi publicado mais um regresso de Álvaro de Campos sob o título “Lisbon Revisited (1926)”<sup>253</sup>, todavia mais

<sup>252</sup> Relacionado com esta nota veja-se outra carta de Pessoa a William Bentley, de Janeiro de 1925 e anterior à publicação do terceiro número, embora este possuísse a data Dezembro de 1924 (cf. COR II, 71-72 e 66).

<sup>253</sup> Fernando Cabral Martins publicou uma versão mais completa do poema (cf. FI, 256) e considerou que este já estava escrito desde 1923, o que é uma hipótese possível mas não definitiva. O tom do poema de 1926, em comparação ao seu homónimo de 1923, é significativamente mais desconsolado, e mais próximo de um Campos que ainda estava por aparecer após 1926: «Nada me prende a nada. | Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo. | [...] Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –, | Transeunte inútil de ti e de mim, | Extrangeiro aqui como em toda parte, | Casual na vida como na alma, | Phantasma a errar em salas de recordações, | Ao ruído dos ratos e das tabuas que ranguem | No castelo maldicto de ter que viver... [...]» (CONT 3ª série 2º, 82-83).

desassossegado que aquele que tinha tido em 1923, e que traçava o caminho que o engenheiro seguiria nos anos que estavam pela frente, caracterizados pelo que Gaspar Simões chamou de uma «petulância triste» (Simões 1971, 648), retomando uma afirmação de Campos num texto publicado nesse mesmo ano de 1926: «A única compensação moral que devo a literatura é a glória futura de ter escrito as minhas obras presentes.» (CEAE, 362-363).<sup>254</sup> Em Outubro de 1926, ainda na *Contemporanea*, Pessoa publicava três “Rubaiyat”, ao estilo de Omar Khayyam, assinados com o seu nome e com uma nota característica de duro estoicismo. Em suma, após apresentado na *Athena* em toda a sua dimensão, o «drama em gente» adquiria uma nota desconsolada. Longe tinha ficado o triunfalismo do tempo dos ismos, e Pessoa tardaria algum tempo a recuperar o fôlego.

Ainda neste momento de amargurado desalento, uma lembrança de Pater poderia estar próxima da procura de uma nova atitude, que permitisse Pessoa manter-se firme no seu propósito de tornar-se o grande artista que já sabia que era. Um texto redigido, possivelmente, na segunda metade dos anos vinte, formulava uma resolução com um efeito paliativo, e imediatamente a seguir iniciava uma consideração truncada, acerca do autor de *The Renaissance*, na qual, este último, ficava muito próximo da famosa frase de Matthew Arnold: «[literature] is, at the bottom [...], a criticism of life» (CFP 8-14A, 303):

Uma interpretação ironica da vida, uma aceitação indiferente das cousas, são o melhor remedio para o soffrimento, posto que o não sejam para as razões que ha para soffrer. | Walter Pater. – A vida humana e um tumulto de valores. A critica é uma apreciação de valores.

(BNP 138A-11; LDD, 513)<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> Note-se, também, que esse texto foi assinado por «Alvaro de Campos | Engenheiro Naval e poeta do *Orpheu*», o qual, após o naufrágio da *Athena*, vem sublinhar o recém-adquirido saudosismo do engenheiro, outrora futurista.

<sup>255</sup> Jerónimo Pizarro reproduziu este texto na sua edição, mas não o reconhece como constitutivo do *Livro do Desassossego*.





### 3. Balaão e os mitos do dia Triunfal: ecos de Matthew Arnold

*... then came the Poet, embodying outlines, developing situations,  
not a word wasted, not a sentiment capriciously thrown in:  
stroke upon stroke, the drama proceeded:  
the light deepened upon the group;  
more and more it revealed itself to the riveted gaze of the spectator:  
until at last, when the final words were spoken,  
it stood before him in broad sunlight, a model of immortal beauty.*  
Matthew Arnold

*... such a price  
the Gods exact for song;  
to become what we sing...*  
Matthew Arnold

Matthew Arnold (1822-1888) foi objecto de leitura, por parte de Pessoa, durante aproximadamente trinta anos da vida deste último. Esta leitura constante, retomada em diferentes alturas do desenvolvimento do projecto de obra pessoana, não pode passar inadvertida de tão evidente que resulta frente ao conhecimento dos materiais do espólio. As múltiplas referências a Arnold, em textos de diversa índole – desde ensaios críticos sobre historiografia literária, passando por projectos editoriais, até ocorrências implícitas e explícitas do nome de Arnold em textos que fazem parte da arquitectura inconclusa da obra poética de Pessoa – são, sem dúvida, matéria merecedora de estudo aprofundado.

Naõ obstante, Arnold é uma figura que tem passado quase inadvertida pela crítica pessoana. Até o presente, só um ensaio, de Luís de Sousa Rebelo, redigido em 1988, se ocupou directa e exclusivamente da relação entre o notório homem da Inglaterra vitoriana e o conhecimento atencioso que Pessoa tinha da sua obra. Sousa Rebelo sublinhou o modo como os conceitos *Hellenism* e *Hebraism*<sup>256</sup>, quase omnipresentes na obra arnoldiana, e detalhadamente explicados no livro *Culture and Anarchy* (1869), fariam parte constitutiva daquilo que, em Pessoa, teria sido desenvolvido como uma dicotomia fundadora da própria obra, entre “cristismo” – termo que, como aponta Sousa Rebelo, foi herdado de John M. Robertson (*cf.* Barreto 2008, 735-737) – e que é, sempre, pejorativo, e paganismo (*cf.* Rebelo 1988, 27-28), termo que, como já foi visto (*cf.* 2.1 e 2.2), adquiriu explicitamente uma função prática na organização da obra durante um período que se estendeu, aproximadamente, entre os anos de 1916 e 1918, mas que sobreviveu como designação religiosa interiorizada, que Reis, Mora, Pessoa, e também Campos, de um modo ou de outro, assumiram, chamando-se a si próprios, e uns aos outros, “pagãos”. Porém, há um elemento problemático na leitura de Sousa Rebelo. Esta consiste em atribuir a Arnold, com o fim de facilitar a ponte com o “cristismo” de Robertson, uma descrição tendencialmente negativa do conceito *Hebraism*, como se este em si comportasse um vício social. A radicalização da oposição entre os dois elementos é uma ênfase desproporcionada de Sousa Rebelo, que Arnold justificava só circunstancialmente.<sup>257</sup> Isto é, o confesso favoritismo de

---

<sup>256</sup> Nesta dissertação, optei por não traduzir estes conceitos, para evidenciar que, ao serem usados, se está a referir um conceito próprio da obra de Arnold e não a uma ideia abstracta de hebraísmo ou helenismo, como categorias étnicas, históricas ou religiosas.

<sup>257</sup> Sousa Rebelo afirma: «[...] Arnold distinguia, [...] duas impulsões ético-sociais às quais todas as outras se podiam subordinar. A primeira, a que ele dava o nome de hebraísmo, manifestava-se na energia dirigida para a acção e caracterizava-se pelo culto do fazer, do autodomínio e do trabalho. A segunda afirmava-se na crítica à vida prática e da ideias, que a configuravam, definindo-se pela procura ávida do novo e da suas mudanças, no intuito de as harmonizar num todo ao serviço do humano. Esta impulsão, a do helenismo, na designação de Arnold, opunha-se radicalmente ao hebraísmo.» (*ibid.* 28). A paráfrase de Sousa Rebelo dos dois conceitos explicitados por Arnold é concordante com a que o autor faz em *Culture and Anarchy* (*cf.* 130-131), só até certo ponto. Se a capacidade de compreender “todos harmónicos” é associada por Arnold ao *Hellenism*, a realização da harmonia do todo inclui o elemento “hebraizante” da acção: «The aim and end of both Hebraism and

Arnold pelo *Hellenism*, nos seus ensaios, não se justificava por algo de essencialmente nocivo próprio do *Hebraism*, senão pelo facto de que, na sua época específica, Arnold considerava haver um excesso de “acção sob antigas luzes”, e um défice de “livre especulação” na procura de “novas luzes” (cf. *Culture and Anarchy*, 72-73). Esta clarificação da terminologia é fundamental para perceber que são estas mesmas circunstâncias que levam Arnold a fazer o elogio da crítica (*criticism*) como uma necessidade da sua época em detrimento da escrita de poesia, necessidade que veio manifestar-se na sua própria vida como autor. Contudo, Arnold, é claro, não estava a pregar o fim da poesia, mas uma acção paliativa circunstancial. Portanto, ao momento de fazer a transposição deste tipo de reflexão para o caso de Fernando Pessoa, é absolutamente necessário ter presente que Pessoa, a contrário de Arnold esteve sempre interessado na acção directa e não só na preparação, e, por conseguinte, viu-se tendencialmente inclinado a achar que a sua época já deveria estar pronta para receber a sua obra, porque o período de formação de “novas luzes” devia ter-se manifestado anteriormente. Afirmar isto é, de facto, o conteúdo principal dos três artigos que Pessoa publicou na revista *A Águia*, em 1912 (cf. CEAE, 7-67), e que foram a sua estreia como crítico em Portugal. Neste mesmo contexto, é importante lembrar que para Pessoa nem todos os elementos associáveis ao *Hebraism* arnoldiano são tratados do mesmo modo ou são sinónimos. A par do “cristismo” emprestado de Robertson, existe um suposto cristianismo de Shakespeare e também o “cristianismo gnostico” que Pessoa reivindica, por momentos, para si mesmo (cf. SQI, 143). Todos estes elementos têm uma maneira particular de estabelecer relações de oposição com um ou vários tipos de “paganismo”, em dinâmicas de integração e síntese mais próximas das descritas por Arnold acerca do *Hebraism* e *Hellenism*, do que daquelas descritas por Rebelo acerca do “paganismo” e “cristismo” de Pessoa.

Todavia, em alguns estudos mais recentes, e mais abrangentes, que pretendiam reunir informações variadas acerca da obra de Pessoa, das influências e sobre o destino crítico do legado pessoano, o nome de Matthew Arnold foi omissos ou passado a um plano secundário.<sup>258</sup> Compete agora fazer um estudo a respeito da presença de Arnold na obra de

---

Hellenism is, as I have said, one and the same, and this aim and end is august and admirable.» (*ibid.*, 131). Somente integrando os dois elementos pode haver a verdadeira harmonia que Arnold pretende.

<sup>258</sup> O caso mais notável é a ausência de Arnold no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2008). Um fenómeno análogo de desvalorização de Arnold durante o século XX, num plano europeu, e sobretudo fora de Inglaterra, também se revelou num ganho, mais ou menos contínuo, na celebridade de um dos seus mais directos sucessores: Oscar Wilde. Para ter uma ideia deste fenómeno, basta introduzir os nomes dos autores na ferramenta NGRAM de Google, indicando as datas de 1900 a 1988 – no marco da língua inglesa –, para ver a projecção de Wilde por cima dos seus precursores e a queda de popularidade de Arnold. Wilde e Pater, com reformulações e revisitações das preocupações axiais da obra arnoldiana, acerca do que é a crítica (*criticism*), do que é a literatura, do que é a religião, e quais as suas funções, vieram ofuscar, com obras que tendem mais

Pessoa, considerando que, devido à extensão no tempo da dita leitura e também devido aos diferentes modos em que o mesmo autor foi referido e usado em diversos momentos, um estudo deste tipo deverá considerar o factor cronológico da relação entre leitura e resposta criativa. Um ponto de partida, então, será o de perceber como o autor de poemas como “The Scholar Gipsy” ou “Sohrab and Rustum” e dos *Essays in Criticism*, foi lido e utilizado por Pessoa em diferentes fases do seu processo artístico, ao mesmo tempo que se dá continuidade ao que, nos capítulos anteriores deste trabalho, foi defendido como a presença de Pater e Wilde na obra pessoana. Importa, pois, lembrar que, por trás destes dois autores, um interlocutor ineludível é precisamente o mesmo Arnold, que tanto Pater como Wilde conheceram bem, leram, discutiram e transformaram.

Com este objectivo em mente, uma distinção de ordem metodológica consistirá na demarcação de uma “obra crítica” de Arnold, em termos de género e não necessariamente de conteúdo, e uma “obra poética”. Neste caso em particular, esta distinção também corresponde a uma diferenciação entre a sua obra juvenil e a obra mais amadurecida, uma vez que Arnold redigiu com apenas trinta e um anos, em 1853, o que seria o prefácio icónico da sua obra poética – o primeiro a acompanhar uma publicação de poemas em nome próprio, dado que os livros anteriores foram publicados anonimamente (*cf.* CFP 8-15, 3). Nessa altura já tinha escrito “The Scholar Gipsy”, “Sohrab and Rustum” e “Empedocles on Etna”, depois do que a sua produção concentrar-se-ia na elaboração de ensaios de crítica literária, social e, finalmente, de crítica religiosa, que reuniu indistintamente sob a categoria “Essay on Criticism”, relegando para um segundo plano a publicação de livros de poesia.<sup>259</sup>

Feita esta demarcação instrumental, não deve, contudo, esquecer-se que os poemas arnoldianos estão imbuídos directamente das mesmas questões que fundaram algumas das reflexões críticas desenvolvidas sob outras formas de escrita. Em palavras de Lionel Trilling, no seu livro *Matthew Arnold*: «[...] the poet’s vision gave the prose writer his goal. [...] Arnold the poet saw first the problems Arnold the practical man tried to solve.» (1963, 13). Esta afirmação é uma inversão que Trilling faz de um modelo de sucessão da produção artística explicitado no influente ensaio “The Function of Criticism at the Present Time”,

---

evidentemente para a criação literária, aquilo que no antecessor se apresentou, por vezes, com a pretensão de ser conhecimento objectivo.

<sup>259</sup> “Dover Beach”, talvez o último poema notável de Arnold a ser publicado, só apareceu em 1867, apesar de ter sido concebido vários anos antes. Lionel Trilling descreve, nos seguintes termos, o fim da carreira poética de Arnold em 1867: «He is only forty-five when his last volume appears. It is very slim, though it is the product of fifteen years. It is very admirable but undoubtedly, as Arnold himself says, the Muse has gone away. The poet looks back to “the joy, the bloom, the power” and after this volume he writes no more poetry in the twenty-one years that yet remain to him.» (Trilling, 35).

segundo o qual a crítica é o alimento necessário e prévio para o surgimento da poesia (cf. CFP 8-14A, 4). Não obstante, a inversão faz todo o sentido e é verificável em múltiplos exemplos nos poemas de Arnold. Aqui a distinção entre o poeta e o crítico será instrumental, mas o uso que Pessoa pretendeu dar a Arnold, sobretudo quando decidiu mencioná-lo explicitamente, justifica o uso desta distinção. Pessoa não falou do poeta Arnold a como falou do crítico que teria preparado as ideias com as quais ele trabalharia a sua arte.<sup>260</sup> Em alguns casos, por tras das palavras crítico e poeta, são sugeridas descrições particularizadas de “acções” e de “prédicas”, que também subjaziam o pensamento arnoldiano sintetizado pelos conceitos de *Hebraism* e *Helenism*.

O meu objectivo não é aqui reivindicar os princípios críticos que Arnold defendeu no coração da Inglaterra vitoriana, mas sim o de identificar o modo como a obra de Pessoa entra em diálogo directo com a obra do seu antecessor, cuja importância, de modo mais ou menos positivo, reconheceu sempre. Arnold é um elemento fundamental entre as vozes com as quais a obra pessoana instaura um diálogo produtivo que desemboca na sua própria obra literária. Compreendendo o modo como Arnold percebeu e descreveu alguns problemas da história da literatura e da sua sociedade em particular, pode compreender-se melhor o modo como Pessoa preparou a sua obra para ser inserida num determinado contexto, que aceitava a tradição recebida dos seus maiores e sobre ela pretendia ter uma acção transformadora. O meu propósito é o de reunir e comentar os materiais pertinentes para a elucidação deste contacto entre os dois autores.

---

<sup>260</sup> Lionel Trilling (1905-1975), autor do que ele próprio chamou uma “biografia intelectual” de Arnold, em 1939 (cf. *ibid.* 10-11), afirma sem reservas que «Arnold was the most influential critic of his age: the estimate must be as unequivocal as this» (*ibid.* 190). Trilling revela-se um comentarista idóneo para os fins do trabalho aqui almejado, entre outros motivos, porque a sua proximidade cronológica com Fernando Pessoa, e o seu conhecimento atento da recepção que Arnold obteve por parte de uma geração de escritores e intelectuais anterior à publicação do seu estudo – entre eles, notavelmente, T. S. Eliot –, permite encontrar as ênfases de leitura que o tempo foi ofuscando e que dificultam a compreensão da importância de Arnold para leitores em outros contextos.



### 3.1 O grande poeta falhado e o crítico incluível

*The work of the two order of men is at the bottom the same, – a criticism of life. The end and aim of all literature, if one considers it attentively, is, in truth, nothing but that.*

Matthew Arnold

Pessoa teria conhecido Matthew Arnold enquanto poeta ainda em Durban. O que, para além de expectável devido à popularidade do autor na Inglaterra vitoriana, e portanto também na extensão colonial dessa nação, é evidenciado por uma lista do espólio datável de aproximadamente 1904 [BNP 14<sup>4</sup>-58<sup>7</sup>], um ano antes do regresso definitivo de Pessoa a Lisboa. Nesta lista, «M. Arnold» é mencionado ao lado de uma vintena de poetas britânicos dos séculos XVIII e XIX, entre os quais Browning, Swinburne, D. G. Rossetti, James Thompson e, até, o amigo de infância de Arnold, Arthur Clough. Anos mais tarde, a aparição de Arnold nas listas de projectos de Pessoa tornou-se recorrente, tanto em planos de antologias que reuniriam vários autores, como em volumes exclusivamente dedicados à sua obra poética, e tanto na língua original como em tradução para português.

De uma data não determinável, entre 1904 e 1907,<sup>261</sup> será uma lista em que são referidos livros que faziam, ou que era desejado fizessem, parte da biblioteca de Pessoa, entre os quais aparece a referência: «Matthew Arnold | *Complete Poetical Works* (Chatto Windus)» [BNP 27<sup>11</sup>K<sup>2</sup>-4<sup>v</sup>]. Também da década de 1900 serão duas listas de uma projectada «*English Anthology*», que poderia denotar tanto uma colecção de livros como um volume único; na primeira lista [BNP 48-10], foram escolhidos 13 poemas de Arnold, juntamente com outros tantos poemas de Coleridge, Keats, Browning e Alfred Tennyson, entre outros; uma segunda lista [BNP 77-1<sup>r</sup> a 2<sup>r</sup>] enumera cem poemas de diversos autores, entre os quais Milton, Thomas Gray, Wordsworth, Swinburne; apontando, ainda, os títulos de três poemas de Matthew Arnold. Estas duas listas, postas lado a lado, oferecem elementos para reconstruir o que Pessoa estaria de momento a considerar o mais representativo da obra poética arnoldiana, num conjunto composto pelos poemas: «Empedocles on Etna (or fragments there from) | Dover Beach | The Scholar Gipsy | The Forsaken Merman | Mycerinus | Sohrab and Rustum | Human Life | Consolation | Stanzas from the Grande Chartreuse | Stanzas in Memory of the author of “Obermann” | A Southern Night | Switzerland | Resignation» [cf. 48-10<sup>7</sup>]; e com alguns destes poemas reiterados na segunda

---

<sup>261</sup> A datação é sugerida, hipoteticamente, pela aparição, na mesma página, da assinatura «C. R. Anon» (cf. ESUA, e TH, 56-57).



lista, e mais três acrescentos: «The Scholar Gipsy | The Forsaken Merman | The Buried Life» [cf. 77-1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup>].<sup>262</sup>

Se entre 1904 e 1907, Pessoa manifestava a intenção de adquirir um volume da “Obra poética completa” de Arnold, este desejo viria a realizar-se em Julho de 1911, data inscrita no livro *Poetry and the Drama* (CFP 8-15) do autor, ainda pertencente à biblioteca particular de Pessoa, e portador da assinatura: «*Fernando Pessoa* | VII-1911». <sup>263</sup> As páginas de sumário de conteúdos do volume vêm confirmar a preferência de Pessoa pelos poemas reunidos nas listas antes citadas, apresentando traços a lápis ao lado dos títulos dos poemas no índice (cf. CFP 8-15, 1-2). Porém, dois acrescentos às listas do espólio podem ser feitos a partir do livro, que no seu índice apresenta também sublinhados dois sonetos de Arnold que não foram considerados em nenhuma das “antologias”, talvez porque o compilador não achava igualmente representativa a fase de sonetista do autor. Não obstante, os sonetos “Shakespeare” e “To a Friend” iam directamente ao encontro de um dos aspectos mais importantes da leitura que Pessoa faria de Arnold. Ambos os sonetos criam uma ponte directa entre questões centrais da obra crítica arnoldiana e a sua poesia. No primeiro caso, insinua-se o papel de Shakespeare num argumento crítico que apresentava este autor como uma influência tendencialmente negativa nas gerações sucessivas devida à sua esmagadora celebridade póstuma. No caso de “To a Friend”, a ideia central do poema, concentrada numa afirmação acerca de Sófocles, «*Bussiness could not make dull, nor Passion wild: | Who saw life steadily, and saw it whole*» (*ibid.*, 33)<sup>264</sup>, é uma síntese do que Arnold apresenta mais detalhadamente no seu prefácio de 1853 como o maior ideal em arte, precisamente em contraposição a Shakespeare, como será visto mais à frente.<sup>265</sup>

Alguns anos após a aquisição das “obras de Matthew Arnold”, três listas confirmam o interesse que Pessoa teve por traduzir e publicar os poemas deste autor, e em duas destas listas Arnold aparece acompanhado de Pater e de Wilde. A primeira é uma lista provavelmente posterior a 1918, que inclui o título geral «*Alguns Poemas de Matthew Arnold*», sem especificar quais são, junto de «“A decadencia da mentira” – Oscar Wilde» e

---

<sup>262</sup> Numa lista mais restrita, a reiteração poderá ser interpretada como confirmação de preferência. Mas a restrição também poderia responder a outros motivos, como o da hierarquização associada a representatividade de uma forma poética em particular, ou a questões menos substanciais, como a extensão dos poemas e a concepção do tamanho do volume antológico, o que seria um facto relevante na publicação de um poema como “Empedocles on Etna”, por exemplo.

<sup>263</sup> A edição que Pessoa adquiriu é um volume da *Every Man's Library* e não o da editora Chatto Windus, referido anos antes.

<sup>264</sup> O itálico corresponde ao sublinhado manuscrito de Pessoa no seu exemplar.

<sup>265</sup> Note-se que o traço que Pessoa inscreveu ao lado do poema “Shakespeare” é dissemelhante dos outros. Isto poderia apontar para um significado especial da marca, diferente, talvez, da simples preferência. O poema no exemplar não apresenta nenhum sublinhado (cf. CFP 8-15, 33) No caso de “To a Friend”, Pessoa, para além de ter sublinhado o verso aqui citado, adicionou um asterisco e um sinal de exclamação. Estes dois sonetos formariam um díptico.

«De a Renascença de Walter Pater – Trechos Selectos»; e ainda obras de outros autores [BNP 55L-5<sup>v</sup>].<sup>266</sup> A segunda lista, constante num documento que pertence à colecção privada de Manuela Nogueira, terá sido redigida necessariamente após 1923, uma vez que se encontra inscrita numa folha impressa do *Aviso por Causa da Moral* de Álvaro de Campos, e inclui os títulos «POEMAS EM PROSA, Oscar Wilde | A DECADENCIA DA MENTIRA, Oscar Wilde», «EPILOGO, da “Renascença”, de Walter Pater | LEONARDO DA VINCI, de Walter Pater», e finalmente, «STROPHES DA GRANDE CHARTREUSE», de Matthew Arnold» [cf. MN 248].<sup>267</sup> Uma terceira lista [BNP 48-12<sup>v</sup>] esboça uma «ANTHOLOGIA» de carácter muito abrangente. Lado a lado, são aí mencionados o poeta persa Omar Khayyam e Cesário Verde, o “Ecclesiastes” e Barbosa du Bocage, e junto da «*Anthologia Grega*», das *Trovas* do Bandarra e dos «Poemas do Rig-Veda», aparece por duas vezes o nome Matthew Arnold, junto ao título «Sohrab e Rustum» num dos casos, e no outro uma lacuna. Esta lista foi redigida numa folha de papel timbrado da revista *Athena*, e, portanto, será datável de um momento posterior a 1924.<sup>268</sup>

Recapitulando, todos estes materiais permitem visualizar a continuidade de um projecto que Pessoa alimentaria durante mais de vinte anos. Estas mesmas informações oferecem maior relevância às descrições detalhadas dos projectos editoriais incluídos, por exemplo, na correspondência de Pessoa. Por exemplo, a 20 de Junho de 1923 Pessoa redigiu uma carta a João de Castro oferecendo-lhe detalhes do que seria um ambicioso projecto editorial de traduções de literatura inglesa a seu cargo, e para o qual procurava associação e apoio financeiro:

Em confirmação, e seguimento concreto, da conversa que ontem tivemos, venho apresentar-lhe, esclarecendo-a, a proposta, que fiz, para a tradução das principais obras de Shakespeare, assim como de outras obras, de menor extensão e vulto, porém de igual novidade – pelo menos quanto à forma de

<sup>266</sup> Tendo em conta que, nesta lista, Ricardo Reis aparece como tradutor de poemas «Da Anthologia Grega», ideia que reapareceria em projectos associados a Olisipo nos anos vinte, e que a aquisição, por parte de Pessoa da *Greek Anthology* de Paton (CFP 8-235) foi posterior a 1918 – o que não quer dizer que antes não conhecesse dito volume –, a elaboração desta lista poderá ser de um período entre essa data e 1921. Richard Zenith indicou que esta seria «*post.* 1914» (Zenith 2008, 38). Na mesma lista aparecem projectos associados a Edgar Poe e a José Anastácio da Cunha

<sup>267</sup> Apesar de ser claro que o documento terá sido redigido após 1923, não é possível afirmar com a mesma certeza se é posterior à publicação da tradução de Pater na *Athena*, em 1924.

<sup>268</sup> Note-se ainda a existência, no espólio, de um documento que não foi inserido nesta descrição por não acrescentar informação a respeito de Arnold [cf. BNP 93A-5]. O documento é muito difícil de ser datado, mas apresenta o título «*Anthologia Universal | Traduções*», e inclui nomes como Rimbaud, Verlaine e Hugo, junto de Arnold, embora deste não indique nenhum título específico. Ao contrário de outros documentos este tem ao lado dos títulos indicação de possíveis tradutores: Brant Horta e Eugénio Savard. Só um título na lista está acompanhado pelo nome Fernando Pessoa, embora se possa interpretar que os títulos sucessivos corresponderiam ao mesmo nome, incluindo: Gray, Shelley, Arnold, Kipling e Poe. Brant Horta foi um poeta e tradutor Mineiro (1876-1959) e Eugénio Savard (1865-1899), poeta fluminense, colaborador em revistas literárias portuguesas no fim do século XIX.

traduzir – para os públicos que falam português. [...] Para essa colecção, cujo âmbito geral – que vagamente lhe indiquei – naturalmente transcende a possibilidade da minha colaboração exclusiva, eu traduziria, por exemplo, os «principais poemas» de Edgar Poe, de Robert Browning, de Wordsworth, de Coleridge, de Matthew Arnold, de Shelley, de Keats, e, em volumes de conjunto, dos poetas menores da Restauração inglesa (Sedley, Suckling, Lovelace, etc.) e da época vitoriana em seu fim (O'Shaughnessy, Dowson, Lionel Johnson, e outros).

(COR II, 13-14)

Como é terrivelmente frequente a respeito de projectos pessoanos, este também não passou de um projecto, e não há indícios do avanço nas ditas traduções<sup>269</sup>, o que não reduz a importância que Pessoa deu à obra de Arnold.

Porém, se as listas sugerem a relevância que Arnold poderia ter para Pessoa enquanto editor interessado em difundir em Portugal o seu nome e a sua obra, elas não especificam os termos dessa importância. Um autor poderá ser significativo para outro precisamente por ter cometido grandes erros, ou por ter sido incompleto no conseguimento dos seus próprios objectivos, ou por ter apontado para um caminho que não esteve em condições de seguir. Tudo isto, por exemplo, foi dito por Pessoa acerca de Oscar Wilde em diversos textos que já foram aqui considerados (*cf.* 1.3). Afirmações muito semelhantes também foram proferidas por Ricardo Reis nos esboços do seu “Prefácio” à obra de Alberto Caeiro, no qual Arnold, Pater e Wilde seriam postos numa mesma gaveta e apodados equitativamente de «lixo cristão com pretensões pagas» (*cf.* 2.2). Não obstante, o mesmo Ricardo Reis, que dentro da obra de Pessoa é o elemento mais incisivo a respeito de numerosas personalidades literárias do século XIX, teria sentido por momentos a necessidade de expressar-se menos radicalmente acerca de Arnold, individualizando-o do conjunto do «lixo cristão» em que, talvez num instante de soberbia, pretendeu exilá-lo. Isto torna-se explícito num dos textos que iriam integrar o «Prefácio às “Odes”» que Reis escreveria para o seu próprio livro por volta de 1915-1916: «Só em Inglaterra, num Matthew Arnold, aponta e se esboça um conceito seguro de alma antiga. Mas o sentimento excessivo da vida moderna consegue obnubilar a visão essencial do poeta.» [BNP 52A-16<sup>v</sup>; RR, 170]. Por este motivo, determinar o tipo de juízo apreciativo que Pessoa faria acerca de Arnold não pode ser feito unicamente a partir das listas, estas são um começo.

Felizmente, ao lado das listas de projectos existem no espólio pessoano outros documentos que permitem esclarecer o tipo de juízo que Pessoa pretendia difundir acerca de Arnold em termos mais concretos do que as listas inicialmente prefiguram, e de uma maneira menos tendenciosa do que aquela a que necessariamente caracteriza os juízos de

---

<sup>269</sup> Arnaldo Sariaiva também não identificou nenhum destes esboços *cf.* Saraiva 1996.

Ricardo Reis. Destes papéis provém a constatação de que o Arnold poeta que interessa a Pessoa é um autor inscrito num certo panorama da história literária com implicações bem determinadas.

Pessoa viu em Arnold, como já tinha sido visto por vários críticos a que teve acesso<sup>270</sup>, um poeta que representava a tenção entre romanticismo como decadência, e o surgimento reaccionário do neo-classicismo, entendido como o moldar da obra literária à luz dos mestres do passado, admirados porque admiráveis, sobrepondo à vontade de expressão individual um objectivo impessoal e atemporal. Arnold torna-se, assim, o representante paradigmático do neo-classicismo inglês, como é dito por Pessoa num texto, redigido aproximadamente em 1915 (*cf.* PET, 144), que leva por título, precisamente: «*O Sentido do Classicismo*»:

No nome da doutrina vae já a sua explicação. Ella incluye uma contraposição aos principios romanticos ou post-romanticos – considerados quer como litterariamente falsos (Matthew Arnold), quer como a fórmula litteraria de principios politicos dissolventes – dos principios por que ostensivamente se regia a litteratura pre-revolucionária.

[BNP 19-20; PET, 144]

Segundo esta perspectiva, o romantismo deveria ser contestado pela sua capacidade dissolvente, indisciplinadora e isoladora; os clássicos – e neste ponto Pessoa é claro em erigir os gregos e romanos acima daqueles a que chama “pseudoclássicos”, nomeadamente Corneille, Racine e outras figuras francesas dos séculos XVII e XVIII – unificam, equilibram e religam. A natureza do “neo-classicismo” inglês seria greco-romana, e portanto pan-europeia e não nacionalista, como seria no caso da França de Charles Maurras.<sup>271</sup>

À luz destas considerações leia-se atentamente um apontamento escrito por Pessoa numa data próxima de 1920 (*cf.* AL, 315):

*M[atthen] Arnold:* — A tragedia d’este foi que nelle uma intelligencia classica e uma sensibilidade romantica foram postas a coexistir. Escreveu dos mais seguros e authenticos poemas que a incompetencia moderna tem

---

<sup>270</sup> Veja-se principalmente o ensaio introdutório de R. R. Scott-James, redigido em 1908, incluído no exemplar pessoano *Poetry and Drama* (CFP 8-15).

<sup>271</sup> No texto, Pessoa entende por classicismo uma doutrina de contraposição ao romantismo, e descreve-a nos seus aspectos político e literário, diferenciando o caso inglês do neoclassicismo francês, principalmente associado ao primeiro elemento, e no qual a figura paradigmática seria Charles Maurras, que Pessoa amplamente comentara em múltiplos textos (*cf.* RR, 169 e 2.2). A oposição que Pessoa cria entre o classicismo inglês e francês poderia ser sintetizada por um comentário de Pater no seu “Postcrip” «When one’s curiosity is deficient, when one is not eager enough for new impressions, and new pleasures, one is liable to value mere academical proprieties too highly, to be satisfied with worn-out or conventional types, with the insipid ornament of Racine.» (*Appreciations*).

produzido, *The Scholar Gypsy* [sic], *Dover Beach* □ são de um grande poeta. Nelles elle consegue extrahir a idéa eterna do sentimento transitorio.

[BNP 58A-17<sup>v</sup>; AL, 17]

A pretensão de “extrair a ideia eterna” no que é transitório, que Pessoa reconhece como um conseguimento de Arnold, é precisamente uma transposição de um comentário arnoldiano contido no seu célebre prefácio de 1853: «The greeks felt, no doubt, with their exquisite sagacity of taste, that an action of present times was too near them, too much mixed up with what was accidental and passing, to form a sufficiently grand, detached, and self-subsistent object for a tragic poem [...]» (CFP 8-15, 9). A este prefácio regressarei em detalhe mais à frente; entretanto, note-se como este comentário de Pessoa estaria a reconhecer o que em Arnold haveria de grego no meio do mundo moderno, precisamente a partir de uma descrição do que seria próprio dos gregos feita por Arnold. No sintético apontamento acima citado, aquilo que sobressai mais notavelmente é o grande valor que Pessoa concede a Arnold e à sua obra, e a facilidade manifesta em atribuir-lhe o epíteto «grande poeta» quando se refere aos poemas que aparecem recorrentemente nas suas listas de projectos. Mas há também aqui um indício de algo mais do que simples admiração, e o desenvolvimento deste elemento polémico apresentar-se-á como o aspecto mais definitivo da leitura que Pessoa fez de Arnold. A singularidade deste autor é, nas palavras de Pessoa, uma glória “trágica”. Esta tensão é reveladora da complexidade do juízo pessoano fundado no reconhecimento, mas que não por isso se exime de apontar as falhas, os problemas de realização ou as infelicidades contextuais.

Porém, perpetuando ainda a parte elogiosa do juízo, veja-se como no final da década de 1920 o poema “Sohrab and Rustum” e o seu autor adquiriram grande visibilidade em esboços do extenso ensaio acerca da celebridade literária, que Pessoa projectou redigir sob o título *Erostratus*. Em dois esboços preparatórios desta obra, o poema de Arnold é usado como paradigma; num dos casos, para falar da necessidade histórica de fundir os poemas épicos do passado em poemas mais comprimidos, concretizando uma transformação de tipo técnico em literatura: «[...] The epic poem was really the old response to the human need for the novel. The novel having come, we can sink the epic in the poem. | Matthew Arnold's “Sohrab and Rustum”.» [BNP 19-60<sup>f</sup>; HERO, 195]; e num outro caso, para criar, mais directamente ainda que a anterior, uma oposição entre Arnold e John Milton, na qual o primeiro viria dar lições ao precursor, pelo menos num aspecto específico, que poderia ter melhorado *Paradise Lost*:

All the metrical science of Milton, and it was very great, cannot make of “Paradise Lost” anything but a dull poem. It is dull<sup>272</sup>, and we must not lie to our souls by denying it. One element such a poem might have – quick action, material or mental – and it might escape dullness thereby: action as in Arnold’s “Sohrab and Rustum”, which is marvellously readable, or thought □

[BNP 19-67; HERO, 195-196]

Para compreender o alcance destas afirmações, lembre-se que Pessoa, em diversos momentos se questionou sobre os lugares de Milton e de Shakespeare no mais alto patamar do *paragone* da grandeza literária, e que o mais comum, nas suas múltiplas apreciações críticas – dispersas pelo espólio –, é ver Milton a dar lições, não a recebê-las. O marco da comparação é estabelecido com clareza num outro trecho do *Erostratus*, que permite vislumbrar a importância que tem a aparição de Arnold, neste contexto, quando se debatem os maiores nomes da tradição literária inglesa, que Pessoa esmiúça: «Whereas Shakespeare, however imperfect in the “whole” some of his work may be, is never tedious and never mean; whereas Milton, however dull he may be, is never low; Wordsworth, when his genius deserts him, falls beneath meanness and below dullness.» [BNP 19-41; HERO, 147]. Nos dois apontamentos citados anteriormente, em que Arnold é referido directamente, Milton é caracterizado negativamente em oposição ao autor de “Sohrab and Rustum”. No primeiro, a sua forma poética mais famosa, o verso épico que deu à luz *Paradise Lost*, é classificada como antiquada e ultrapassada; no segundo, a mesma obra é chamada, embora com receio confesso, de “maçadora”.<sup>273</sup> Pessoa tinha consciência da forte implicação que estas afirmações acerca de Milton teriam para si próprio, por isso, não é vã a necessidade de lembrar no texto que é preciso “não mentir às nossas almas”, ao apontar para os defeitos do grande artista. Com estas afirmações o Arnold que Pessoa usa nos seus textos adquire um papel de relevo que poderia ser inusitado para leitores pouco familiarizados com a sua obra.<sup>274</sup>

<sup>272</sup> O uso desta palavra contém uma reminiscência do comentário que Arnold fez sobre Sófocles, no seu poema “To a Friend”: «Business could not make dull, nor Passion wild.» (CFP 8-15, 33).

<sup>273</sup> Cito uma das traduções de “dull”, empregadas por Manuela Rocha (cf. HERO, 150).

<sup>274</sup> Estas considerações exaltadas acerca de Arnold, e mais especificamente acerca do poema “Sohrab and Rustum”, não são originais de Pessoa. Na introdução do seu exemplar de *Poetry and Drama* (CFP 8-15), Pessoa leu um ensaio de R. R. Scott-James, redigido em 1908, e que inclui as seguintes afirmações: «There is perhaps no narrative poem in the English language more perfectly composed than “Sohrab and Rustum”» (ibid. xi); e «But [Arnold] felt as only the great poet feels, so that for the most part his theories were enlisted as they should be in the cause of his art, and there is a balance and proportion in his best works such as no other English poets, except Milton and Gray, have ever attained» (ibid., xiv). Ambos os trechos foram sublinhados por Pessoa no seu livro. Note-se, não obstante, que se Pessoa concorda abertamente com Scott-James acerca da grandeza de Arnold, não concordaria a respeito da tipologia dos defeitos do grande poeta. James parece acusar Arnold de um excesso de intelectualismo que reprime a expressão, enquanto Pessoa insinua, em alguns textos, uma posição oposta, como se verá mais à frente. Em qualquer caso, o modo como James descreve Arnold, antecipa aspectos relevantes da obra pessoana, que foram insistentemente sublinhados pelos críticos

É dentro deste esquema de comparações que Arnold se torna merecedor de grande admiração como poeta, e o seu lugar na história literária, que Pessoa pretende actualizar, é honrosamente fixado. Isto exactamente foi dito num apontamento de índole sociológica redigido nos anos vinte, provavelmente no final da década:

Matthew Arnold, que foi (embora aqui se não saiba, o que quer dizer apenas que aqui se não sabe) dos grande poetas do seculo dezanove, definiu, numa phrase que ficou celebre, a nulidade intima da civilização puramente material: “De que te serve um comboio que te leva num quarto de hora de Camberwell para Islington, se te leva de uma vida reles e estúpida em Camberwell para uma vida reles e estúpida em Islington?”.

[BNP 92I-76<sup>r</sup>; Pizarro 2009B]<sup>275</sup>

No texto a que este apontamento pertence, Pessoa reflecte acerca de fascismo e horários de comboios, inspirado pela constante defesa arnoldiana da especulação intelectual independente, e afirmando a necessidade de almejar a uma vida que transcenda o utilitarismo prático, na sua versão mais vulgar de simples progresso tecnológico.

Portanto, Pessoa é explícito nas suas considerações positivas acerca de Arnold como possível precursor. Porém, contra o tom elogioso introduzido nos trechos tardios aqui citados, o lugar de Arnold na história da literatura não seria, para Pessoa, simplesmente triunfal. Pelo contrário, teria qualquer coisa de “trágico”, como já foi anunciado pelo apontamento aqui antes citado, redigido numa data próxima a 1920 [cf. BNP 58A-17<sup>v</sup>]. Este apontamento foi deixado incompleto, mas a sua primeira linha anunciava claramente que a numeração de virtudes era só um primeiro passo numa escadaria descendente. Pela dupla natureza de Arnold, isto é, a de um homem no qual «uma intelligencia classica e uma sensibilidade romantica foram postas a coexistir» [*ibid.*], o autor resultaria numa espécie de “classicista” desequilibrado, num sentido simetricamente oposto ao de descrições que recorrentemente caracterizaram Álvaro de Campos, na época das grandes odes, como um “futurista equilibrado” ou «a Walt Whitman with a Greek poet

---

presencistas entre 1927 e 1931 (cf. 3.2): «Thus it is that we so often find in [Arnold’s] poems a note of regret as at something lost or never completely realised. There is a longing for that simple, direct experience which the earlier writers seem to feel without reflection, but he, brought up on ideas, inevitable self-conscious, found this direct experience outside his range.» (*ibid.* viii).

<sup>275</sup> O gosto de Pessoa por esta frase de Arnold, presente no ensaio “My Countrymen”, de 1866, revela-se na sua utilização ainda num outro trecho, possivelmente contemporâneo deste, e cuja pertença a um desenvolvimento maior é desconhecida. Não obstante, com certeza o trecho não pertenceria ao *Livro do Desassossego*, conjunto onde foi incluído pela editora Teresa Sobral Cunha (cf. LD-III, 224): «Outra coisa que ofusca a visão possível dos factos fundamentais é o desenvolvimento da parte científica e material da civilização. O que esse desenvolvimento vale, já, porém, o explicou e condenou Matthew Arnold em uma frase de sabor eterno: “De que te serve um comboio que te transporta em um quarto de hora de Camberwell para Islington, se te transporta de uma vida reles e mesquinha em Camberwell para uma vida reles e mesquinha em Islington?” Frase esta, afinal, que não faz senão traduzir a velha sentença, que não trazemos de Roma senão o que para Roma levamos; ou seja, que quem é parvo o é com a própria cabeça e não com a paisagem que o rodeia.» [BNP 133F-75<sup>r</sup>; cf. LDD 545].

inside.» (cf. SEN, 47 e 216; 2.2). O desequilíbrio ou incompletude serão os pontos centrais das considerações de Pessoa acerca do poeta Arnold, referido em textos nos que aparece imerso em descrições historiográficas do desenvolvimento da literatura europeia. Arnold torna-se, nestes casos, numa peça exemplar de um esquema descritivo sobre como a literatura teria chegado a ser o que foi nas primeiras décadas do século XX, um modo extenso de dizer como a literatura chegara até ele, Fernando Pessoa.

Descrito nestes termos, o precursor representava um momento de crise auspiciosa na conjunção de dois fortes opostos. Neste procedimento, Pessoa retomou posições comuns à crítica inglesa a respeito de Arnold, nas quais proliferavam afirmações como: «Matthew Arnold more than any other Englishman combined the ideals of classical Greece with the distinctive qualities of our own literature, deliberately applying a Greek method without sacrificing the new sentiments which every modern writer has absorbed.» (CFP 8-15, vii).<sup>276</sup> A reformulação de afirmações como estas é um dos objectivos principais de Pessoa na sua prosa acerca de Arnold, com a notável diferença de que, para Pessoa, a história dos poetas do passado quase nunca é uma história de conseguimentos e de libações, mas de omissões e incompletudes. A imperfeição, deverá ser entendida, afinal, como favorável para quem crê estar a caminhar pelas mesmas sendas, e para aquele que quer ver oportunidades onde outros apenas encontram motivos de “pasmosa admiração”.

277

A fim de compreender o papel de Arnold na crítica literária que Pessoa desenvolveu nos seus textos, veja-se um importante trecho, até agora inédito, que poderia fazer parte de um prefácio ou comentário explicativo acerca de um poema de carácter dramático não nomeado – pelo qual a datação do documento resulta arriscada, embora pareça pertencer a década de 1910 –, que permite visualizar, apesar das grandes dificuldades que a sua leitura apresenta, o processo de compilação preambular da tradição literária que Pessoa se propunha descrever: «The Greek form of the drama has been adopted, not from the superstitious reason that it is Greek, but because it seems best adapted to the subject and to the manner of treating it.» [BNP 14<sup>2</sup>-30<sup>f</sup>]. Por meio deste esboço, pode apreender-

---

<sup>276</sup> Esta é a primeira linha do ensaio introdutório que R. A. Scott-James escreveu, inserido no exemplar que Pessoa possuía da obra poética de Arnold. Comentários similares podem ser identificados em livros como o de George Saintsbury de 1899, professor da universidade de Edimburgo, com o qual Pessoa projectou manter alguma correspondência, e Herbert Paul, biógrafo de Arnold referido numa nota bibliográfica pessoana, datável dos anos vinte [cf. BNP 64-26]. Ambos os livros fazem parte de uma lista bibliográfica no fim da introdução de Scott-James, e os títulos foram sublinhados por Pessoa no seu exemplar da obra de Arnold (cf. CFP 8-15, xv).

<sup>277</sup> A este respeito vejam-se, por exemplo, os esboços de um ensaio intitulado “The Defects of Shakespeare”, no qual Pessoa justificaria a necessidade de apontar para os defeitos dos maiores autores da tradição literária, e afirmando que isto não reduzia o seu valor, mas que sublinhava o carácter perfectível que devia acompanhar o desenvolvimento da literatura como uma prática vigente (cf. AL, 239-243).



se, em linhas gerais, o objectivo do potencial prefácio ou comentário, que começa por anunciar o aproveitamento de um modelo antigo num poema moderno. Após esta consideração sobre escolhas adequadas, o âmbito do prefácio alarga-se – como parece endémico nos textos pessoanos –, e um exemplo específico abre caminho a uma disquisição geral acerca da compreensão “moderna” do paganismo dos clássicos:

It is one of the ironies of the modern attitude towards paganism, that it accepts from it all that is not the essential part of it, and much that either is not pagan at all, or if pagan, worthless without the other parts together with which it forms the original whole[.] || The essential and important contribution of the pagan world to civilization is generally overlooked by our minds which Christian sentimentality has so completely indisciplined that, far from being conscious of that indiscipline, we call it discipline, taking the chord up of our puerile rhetoric for the † of severe construction.  
[*ibid.*]<sup>278</sup>

A ideia da deviação ou deturpação dos princípios clássicos, exercida pelos intérpretes e artistas modernos, vistos como receptáculos de uma sensibilidade cristã, está no coração do que Ricardo Reis, no seu “Prefácio” à obra de Caeiro, chamaria de «lixo christão com pretensões pagãs» (*cf.* 2.2), referindo-se maioritariamente a autores do século XIX.<sup>279</sup> Porém, neste texto em específico, o argumento desenvolve-se numa série de afirmações acerca de autores de diversas épocas, e um dedo inquisidor fixa-se contra um deles em particular, mediante duas recriminações inflamadas: «All romantics, Shakespeare first of all, are sinners against unity and development»; «Shakespeare is really a barbarian»<sup>280</sup> □ [BNP 14<sup>2</sup>-30 e 30<sup>v</sup>]. Shakespeare, o romântico, como Pessoa sugere seja baptizado neste contexto, é tornado ponto inaugural, mas também expoente maior de uma tradição “pecaminosa” de incompletude e falta de equilíbrio, na qual são inseridos Goethe, Hugo, Shelley, Wordsworth, Keats, Browning<sup>281</sup> e, finalmente, e declarando-o estádio terminal do que é descrito como uma doença degenerativa, Oscar Wilde: «The last stage was reached when † □ X<sup>an</sup> [Christian] Oscar Wilde conceived himself, who could not construct a lyrical

<sup>278</sup> A última parte deste trecho é melhor compreendida ao lembrar um texto em que Pessoa fala de Maurras «os seus» como os «românticos da disciplina» [*cf.* BNP 52A-9<sup>r</sup>; RR, 259].

<sup>279</sup> Embora não nomeados directamente, à excepção de Wilde como se verá a seguir, os “estetas” do século XIX são evocados numa frase neste texto: «Every atheist who loves beauty calls himself a pagan, whereas a pagan is /of course not an atheist, but a polytheist./» [BNP 14<sup>2</sup>-31<sup>v</sup>].

<sup>280</sup> «Barbarian» poderia estar a ser usado como substituto de “Christão”, como acontece em textos de Pessoa no contexto do “neo-paganismo”, e, particularmente, no texto de Frederico Reis sobre o Ricardo (*cf.* RR, 280).

<sup>281</sup> Vejam-se como exemplo algumas frases: «The luminously indistinct pantheism of Shelley, so contrary to Greek clarity of vision; □ | Wordsworth admires Milton, and \*so \*much \*more than †, with his constructive imposture, □ | The three greatest figures, Goethe, Shelley and Hugo, are the three forms of indiscipline typically produced by the X<sup>an</sup> [Christian] type of mind.» [*ibid.*]

poem three stanzas long, to have some truth of the Greek spirit.» [BNP 14<sup>2</sup>-31<sup>v</sup>].<sup>282</sup> Nestes termos, um possível magistério de Shakespeare é condenado numa frase demolidora que Pessoa apresenta como se fosso própria: «Shakespeare, the worst possible master, ∴ [because] all that is great in him is incommunicable, /is their instinctive guide/.» [BNP 14<sup>2</sup>-31<sup>v</sup>]. Pessoa, talvez interessando em afirmar-se aqui como o que ele próprio, mais tarde, chamaria um «[...] discípulo com intelligencia, e portanto com critica» (PAC, 115), empenhava-se em negar a possibilidade de aprender qualquer coisa daquele que, provavelmente, foi o autor que mais o apaixonou durante toda a sua vida.<sup>283</sup> Não obstante, este juízo também implica uma afiliação implícita a uma maneira de olhar para a tradição literária, principalmente de língua inglesa, que teria um precursor claramente distinguível na obra de Matthew Arnold.

Consequentemente, a par de Shakespeare, este texto encontra em Arnold um outro protagonista. O texto apresenta um ataque contra Arnold relacionado com a sua falta de equilíbrio e com a incompletude do seu projecto poético, como se vislumbra numa nota esquemática: «Arnold: But the aesthetic balance is not complete of the man who can write: | *The Gods laugh in their sleeve* | To copy the ingenuity of the pagan is foolish in minds so disingenuous as the modern ones.» [BNP 14<sup>2</sup>-30<sup>v</sup>].<sup>284</sup> Num primeiro plano, Arnold oferece um exemplo caricato para descrever o tipo de inadequação do classicismo no tempo moderno, com um verso extraído do longo poema dramático “Empedocles on Etna”. O verso citado resulta numa espécie de mostrengo cronológico onde os deuses não riem olímpicamente como na *Iliada*, mas comedidamente em mangas de camisas de seda indiana

<sup>282</sup> Note-se aqui a natureza transversal da categoria “romanticism” que Pessoa está a usar e compare-se com as discriminações de Lovejoy (10-23). Por outro lado, na segunda metade dos anos vinte, Pessoa concebeu um folheto de temática “ocultista” chamado «Os 300» (*cf.* Centeno, 1988), acerca de uma conspiração internacional, muito próxima das ideias expostas pelo, então famosíssimo livro, *Os Protocolos dos Sábios de Sião* – que Pessoa projectou editar. Um dos trechos desse texto, expressa-se acerca de Wilde de modo diferente aquele visto no texto aqui citado: «O que tenderia para ser um criterio neo-classico puro foi desvirtuado, pelo exagero, em opposição ao romantismo, do espirito esthetico, representado principalmente por Oscar Wilde. Os “Trezentos” não inventaram Oscar Wilde, é certo; o que fizeram foi, por acção insistente sobre elle no meio em que vivia, impellil-o cada vez mais ao exagero da parte infecunda a “esthetica” e contemplativa do seu hellenismo, o que fizeram foi, conseguido isto, espalhar por toda a Europa o conhecimento da sua obra. A \*Celebridade de Wilde é † mais alguma cousa que um simples desenvolvimento natural de uma reputação...» [BNP 55J-88J].

<sup>283</sup> Veja-se um texto intitulado «*Personal Note*», que dialoga com esta mesma ideia: «I have outgrown the habit of reading. [...] Shakespeare can no longer teach me to be subtle, nor Milton to be complete. [...]» (EAB, 136). A ideia de Milton ensinar a ser completo será retomada a seguir.

<sup>284</sup> A estrofe completa do poema é: «The gods laugh in their sleeve | To watch man doubt and fear, | Who knows not what to believe | Where he sees nothing clear, | And dares stamp nothing false where he finds nothing sure» (CFP 8-15, 342). Ao lado do verso citado no texto aparece a lápis uma cruz em sinal de desaprovação.

que nunca usaram.<sup>285</sup> Imediatamente a seguir a esta exemplificação, Pessoa formula um bálsamo para combater o efeito das falhas na ideação poética, contaminada pela sensibilidade cristã, na forma de um banho terapêutico: «Nor is it needed that we go to the ancients. A bath in the divine completeness of Milton soon brings us to that purity of taste to which Shakespeare sounds false and Hugo is impossible to read.» [*ibid.*]. Note-se como Milton, embora admirador de Shakespeare é, talvez pela sua resistência individual à forte presença do predecessor, um antídoto na forma de exemplo paradigmático para aqueles que vieram depois, e que até poderá evitar aos sucessores acudir aos clássicos longínquos. Por outro lado, Arnold, o incompleto, embora pudesse ser consciente da má herança de Shakespeare, como de facto era, é acusado de estar impedido de realizar os seus próprios objectivos como poeta, sendo precisamente pela sua grandeza incompleta que é tornado objecto de troça.<sup>286</sup>

Num tom menos caricato, esta mesma crítica é pontificada por Pessoa num esboço de ensaio, intitulado «*Modern Poems*», onde a condenação de Arnold se torna mais explícita, e onde a oposição das heranças de Milton e de Shakespeare, em poetas como Keats e Shelley, são actualizadas:

It is not the line by line perfection for which Keats strove and which blamed Shelley for not seeking [...], nor the rhythmical perfection which has occupied the minds of so many modern poets, but the organic perfection of the poem as a whole, and as a relation between the whole and its parts – that which Arnold preached, though he had not the strength to realize it. | Milton, and not Shakespeare, is the great type, the model for poets, not now but always.

[BNP 49B<sup>5</sup>-35<sup>r</sup>; AL, 453; cf. Ferrari 2013, 18]<sup>287</sup>

Novamente, Pessoa insiste na ideia de ver Milton como mestre a ser seguido pelos modernos e não Shakespeare, cuja influência seria nociva, embora a sua grandeza inegável. Neste mesmo contexto, Arnold é descrito como um predicador sem capacidade de materializar as suas prédicas, mas, não obstante, um predicador. É importante ver como esta caracterização prepara um desvio da atenção dos leitores daquelas que foram as “acções” de Arnold, entendidas aqui como os seus poemas, para concentrar-la nas suas

---

<sup>285</sup> Curiosamente um anacronismo semelhante atribuído a Arnold no seu tempo. Trilling refere que entre os seus contemporâneos Arnold foi chamado «a Jeremiah in kid gloves» (Trilling 1963, 33). O próprio Arnold refere esta alcunha, mas aí aparece como «an elegant Jeremiah» (*Culture and Anarchy*, 40).

<sup>286</sup> Mas adiante, no mesmo texto, encontra-se uma frase sobre Arnold que até agora não foi possível transcrever adequadamente, pelo que o seu sentido não se pode apreciar por completo: «□as if a poet are no more than †† for a newspaper in [↓ of] Parnasus | Matthew Arnold's <††abominable†> nectar and \*soda. † split spirits concern the † and the English rhythm give up the \*ghost. Striving to as the men of the Renascence to model themselves *upon* the notables of Plutarch.» [BNP 14<sup>2</sup>-32<sup>v</sup>].

<sup>287</sup> Na minha transcrição aproveitei ambas as transcrições anteriores.

“prédicas”, presumivelmente contidas nos seus textos críticos. É este um dos elementos fundamentais necessários à compreensão da posição que Pessoa estaria a tomar a respeito do *Hellenismo* de Arnold, sendo este o elemento que o teria levado a pensar que na sua época a crítica era mais urgente do que a continuação de tradições poética esgotadas, e que escapou às considerações de Rebelo de Sousa sobre “cristismo” e “paganismo” (cf. Sousa 1988). O ponto central do aproveitamento pessoano de Arnold poderá reconhecer-se melhor considerando como Arnold descreveu tal esgotamento.

Precisamente a respeito de prédicas e realizações, é significativo que o poema “Empedocles on Etna”, muito antes de Pessoa o ter usado como fonte de exemplos dos defeitos de Arnold, fora já descrito como um elemento problemático no conjunto da obra poética, pelo próprio Arnold, no seu icónico prefácio de 1853. O prefácio começa precisamente por explicar por que razão o extenso poema dramático sobre Empédocles e o seu derradeiro suicídio no monte siciliano, constituía um erro de ideação poética, apresentando uma obra concebida dentro de um ideal clássico que fracassava na procura do efeito apropriado, devido à contaminação de uma sensibilidade moderna. Isto quer dizer que, muito antes que Pessoa pudesse criticar Arnold o poeta, o Arnold crítico já tinha assumido a tarefa, e ainda que Pessoa conseguisse manter um certo tipo de relação condescendente a respeito do poeta incompletamente grandioso, ser-lhe-ia seria bem mais difícil afastar-se do crítico, que por vezes se limita a glosar, ou a atacar com as mesmas armas que este lhe facultara.



## Alguns sacrifícios cerimoniais

No exemplar da obra *Poetry and the Drama* de Matthew Arnold, que permaneceu na biblioteca particular de Pessoa, encontra-se o prefácio aos seus poemas que o autor redigiu em 1853 (cf. CFP 8-15, 3-19). Pessoa sublinhou profusamente este prefácio, e o livro apresenta múltiplas intervenções manuscritas nas margens – sublinhados, signos de admiração e desaprovação –, incluindo alguns versos, manuscritos nas contracapas do volume, que poderão ser considerados uma resposta criativa ao abalo provocado pela leitura.<sup>288</sup> O prefácio de 1853 poderá ter sido uma das leituras arnoldianas mais marcantes para o jovem Pessoa, em 1911.<sup>289</sup> Torna-se notável que, quando anos mais tarde, Pessoa refere a obra do autor em termos negativos, o faça frequentemente apoiando-se em afirmações que o próprio Arnold proferiu, nalguns casos falando dos poemas que aí prefaciava, noutros quando analisava uma história literária na qual Shakespeare, Goethe e Milton apareciam como presenças tutelares.

O prefácio de Arnold concentra-se numa justificação pela exclusão do “Empedocles on Etna”, o mais extenso dos seus «Dramatic Poems», da primeira colectânea de poemas em 1853, apesar de ser este poema aquele que dera título à sua mais recente publicação anónima, *Empedocles on Etna and other Poems* (1852). Esta escolha, que comportava em si mesma uma tomada de posição a respeito da relação introspectiva que no autor existiria entre o poeta e o crítico, serve também para explicar o que Arnold

---

<sup>288</sup> Esta marginália no livro de Arnold foi publicada por Patricio Ferrari, de quem uso a transcrição completa (cf. CFP 8-15; Ferrari 2008, 81):

Não *que sçais je?* Mas *que sens-je?*  
É o fundo de todos os problemas.  
Pode bem ser que tudo seja nada  
Pode ser a morte um somno interior  
E não haver alma, em que, acordada  
Se □

a wide motion of waters,  
the great changing world  
of the indefinite sea.  
– A low wind spread over  
vague spaces, a blue low sky  
speaking to no /occasion/,

Our hopes as sterile as the  
unfixed waves, what thoughts  
dearer than the love of  
ourselves in the external  
/river/... □

<sup>289</sup> De uma data anterior, aproximadamente entre 1906-1907, seria uma larga lista de obras que Pessoa designou com o título «Books on Science and on Philosophy» [BNP 13A-2<sup>r</sup> a 15a; CAD ]. Nesta lista aparecem Bergson, Schopenhauer, Berkeley, Leibnitz, Aristóteles, Tomás de Aquino, Hegel e Kant, ao lado de Nordau, Lombroso, Thomas Huxley, Darwin e Haeckel, e ainda J. M. Robertson e Matthew Arnold, entre muitos outros. Os títulos apontados de Arnold são os tardios ensaios sobre a bíblia e o Cristianismo, *Literature and Dogma* (1873) e, a continuação deste, *God and the Bible* (1875). A diferença de outros títulos nessa lista estes não apresentam o sinal “check” manuscrito ao lado dos títulos. Os mesmos dois títulos reaparecem numa lista posterior [BNP 26B-93 e 94], possivelmente elaborada como bibliografia para um ensaio intitulado «The Character of Christ» [cf. BNP 26B-95], antecedente de aquele «*Jesus Christ a Blagueur*» que mais tarde seria inspirado por Wilde (cf. 1.1). É pouco provável que Pessoa não tivesse chegado a ler estas obras de Arnold, que foram marcantes no seu tempo, embora não se conheçam referências directas a estas nos textos pessoanos. Neste contexto, o que Arnold tinha concebido como a aplicação da sua noção de crítica (*criticism*) ao estudo das crenças, e à leitura de textos “sagrados”, e que Pessoa enumerava ao lado de autores que nutririam um debate intenso sobre evolução, criação, determinismo e responsabilidade, merecerá um tipo de análise que excede as possibilidades deste capítulo.

considera uma poética adequada ao seu tempo, apontando para aquilo que denomina de “vícios comuns a sua época”, dos quais pretende libertar-se. Para Arnold, no prefácio, é fundamental explicar que o seu poema não foi excluído por um acto de complacência com uma crítica contemporânea que o recebeu com hostilidade, devido ao carácter “antiquado” do tema desenvolvido, tendo essa exclusão resultado, antes, de uma escolha própria, que avaliava os pressupostos que levaram à redacção do poema, sublinhando que unicamente a esses pressupostos o poema respondia. A abdicação de uma obra com estas características é um gesto que exige o reconhecimento de uma particular maneira de conceber a elaboração de poemas como consecução de fins intelectualmente concebidos, antes de a identificar como decorrência de expressões arraigadas à emotividade individual, e portanto espontâneas ou necessárias.<sup>290</sup>

Arnold não vê na autocensura do seu poema uma mutilação de si próprio, mas um melhoramento na configuração daquilo que considera mais verdadeiro a respeito de si e da sua arte:

I intended to delineate the feeling of one of the last of the Greek religious philosophers, one of the family of Orpheus and Musaeus, having survived his fellows, living on into a time when the habits of Greek thought and feeling had begun fast to change, character to dwindle, the influence of the Sophist to prevail. Into the feelings of a man so situated there entered much that we are accustomed to consider as exclusively modern; how much, the fragments of Empedocles himself which remain to us are sufficient at least to indicate. *What those who are familiar only with the great monuments of early Greek genius suppose to be its exclusive characteristics, have disappeared; the calm, the cheerfulness, the disinterested objectivity have disappeared: the dialogue of the mind with itself has commenced; modern problems have presented themselves; we hear already the doubts, we witness the discouragement, of Hamlet and of Faust.*

(CFP 8-15, 3)<sup>291</sup>

Segundo esta exposição, o crítico não considerava ter falhado como poeta no objectivo de representar adequadamente o pensamento e o sentir de um homem que, embora pertencente aos tempos de Péricles, tinha vivenciado circunstâncias semelhantes às de caracteres paradigmáticos da experiência moderna produzidos pela arte de Shakespeare e Goethe. O seu falhanço seria de outra espécie, e estaria relacionado com a incompletude da obra com respeito a um objectivo totalizante que regeria todos os seus possíveis efeitos, supondo, como ele mesmo assevera evocando Hesíodo e Schiller (*cf. ibid.* 4), que o fim

---

<sup>290</sup> Trilling descreveu o procedimento de abandono da obra poética, que Arnold encenou no prefácio, no seguinte trecho: «Arnold felt that, in a very real sense, his “Empedocles” had shared this confusion of the Spasmodics. His own response to modernity had been as unsatisfactory as theirs. [...] The Preface, then, is a renunciation of subjectivity.» (Trilling, 150). Sobre os «Spasmodics» (*cf. ibid.*, 148-149).

<sup>291</sup> O itálico corresponde ao sublinhado no exemplar de Pessoa.

necessário de qualquer representação é o de levar o seu receptor ao deleite por meio da aquisição de um novo conhecimento, em termos familiares à poética aristotélica (*cf. ibid.*).

Exposto sucintamente o aparelho de referências literárias e filosóficas que Arnold assevera antecederam a elaboração do seu poema, existem, para o autor, representações que, embora adequadas, não atingem os objectivos pressupostos, pelo que fracassam no seu conjunto:

They are those [representations] in which the suffering finds no vent in action; in which a continuous state of mental distress is prolonged, unrelieved by incident, hope, or resistance; in which there is everything to be endure, nothing to be done. In such situations there is inevitably something morbid, in the description of them something monotonous. When they occur in actual life, they are painful, not tragic; the representation of them in poetry is painful also. | To this class of situations, poetically faulty as it appears to me, that of Empedocles, as I have endeavored to represent him, belongs; [...]

(CFP 8-15, 4-5)

“Empedocles on Etna” é retirado do conjunto de poemas em 1853 porque na sua totalidade não cumpre os objectivos que o precediam, e que justificariam a sua existência. Portanto, nesta tensão entre execução e ideação originária da obra, Arnold funda a base da sua crítica a respeito da tensão entre “poesia antiga” e “poesia moderna”: «We can hardly at the present day understand what Menander meant, when he told a man who enquired as to the progress of his comedy that he had finished it, not having yet written a single line, because he had constructed the action in his mind.» (*ibid.* 9). A acção que modelava as obras da antiguidade é a mesma acção para a qual Empédocles, no fim da sua angústia, se vê impedido; o Empédocles de Arnold teria tudo para “suportar” e nada para “fazer”, e fica, assim, sem outra opção que agonizar numa versão desluzida do que Arnold considera o traço moderno por excelência: «[...] the dialogue of the mind with itself.» (*ibid.* 3; *cf.* Trilling, 148).

É oportuno lembrar alguns aspectos significativos do poema “Empedocles on Etna”, que Pessoa, embora consciente das suas falências, estava interessado em publicar numa tradução própria, mesmo que numa versão recortada (*cf.* BNP 48-10) – o qual poderia ser interpretado como uma vontade correctiva. “Empedocles on Etna” é um poema formado por diálogos entre três personagens; uma sequência de canções e um monólogo final do protagonista. Empédocles, um sábio homenageado antigamente, mas que de momento passa por uma crise ideológica, dirige-se ao seu amigo Pausânias e este, por sua vez, ao jovem músico Callicles, que também ocupa trechos do poema com canções que reproduzem temáticas religiosas, que Pausânias lhe tem pedido que interprete para



tentar acalmar Empédocles. Segundo se sabe pelo primeiro diálogo entre Pausânias e Callicles, Empédocles actua de modo incaracterístico, e os dois amigos decidem segui-lo na subida do monte Etna, preocupados com as suas intenções. Quando Pausânias o interroga, Empédocles assevera que o seu desassossego se deve à incapacidade de continuar a viver no mundo dos seus contemporâneos depois de se ter apercebido do que considera uma verdade fundamental sobre o mundo natural. Empédocles, a figura histórica que Arnold aproveita para o seu poema, adquiriu celebridade sobretudo pela sua teoria compósita do mundo físico, segundo a qual, todas as coisas que existem são resultado da integração, em diferentes gradações, de quatro elementos fundamentais e imutáveis chamados “raízes” (*cf.* Inwood 1992, 31-39): terra, ar, fogo e água.<sup>292</sup> A “Natureza”, nas suas diversas formas, seria o resultado das combinações destes elementos regidas pela interacção de duas forças, uma integradora e uma desintegradora. O estado presente das coisas seria o resultado de uma oscilação sempre variável desta dinâmica, e a morte dos seres vivos sendo o resultante de uma supremacia temporária da força desintegradora, embora a reintegração dos componentes pudesse ser sucedânea, sendo o processo susceptível de repetição *ad infinitum*.<sup>293</sup>

A partir desta cosmovisão, o Empédocles arnoldiano problematiza uma descrição animada dos fenómenos naturais, truncando a possibilidade de uma correspondência harmoniosa entre o homem e uma “Natureza”, mãe indiferente, que já não aparenta ser um agente motivado como o seriam os deuses acerca dos quais Callicles canta. Pelo contrário, para Empédocles a natureza mantém-se caracteristicamente impávida ante as circunstâncias humanas:

Nature, with equal mind,  
Sees all her sons at play;

<sup>292</sup> Note-se aqui um sentido diferente de aquilo que Pessoa exporia em termos astrológicos acerca das obras de Caeiro, Campos, Reis e da própria, num dos esboços do tardio prefácio as «Ficções do Interlúdio»: «Referem os astrologos os efeitos em todas as coisas á operação de quatro elementos – o fogo, a aguar, o ar e a terra. Com este sentido poderemos compreender a operação das influencias. [...] Uns agem sobre os homens como o fogo, que queima nelles todo o accidental, e os deixa nus e reaes, prorprios e veridicos; e esses são os libertadores. Caeiro é d’essa raça. Caeiro teve essa força. Que importa que Caeiro seja de mim, se assim é Caeiro.» [BNP 20-78; *cf.* LDD 454 e TH, 237-238]. Ainda a este respeito, note-se que para Empédocles a cor do fogo seria o branco (Ierodiakonou 2005, 9). A data, para este trecho, apontada por Pizarro é «1916?», seguindo uma datação de Prado Coelho e Lind, a de Cabral Martins e Zenith é «1930?». Eu adopto esta última, particularmente por este texto explicar o tipo de influência que Caeiro teria tido sobre Fernando Pessoa, elemento que como se verá apareceu definitivamente após 1929 (*cf.* 3.2).

<sup>293</sup> Esta possibilidade é enunciada pelo “Empedocles” de Arnold, nos seguintes versos: «Either to-morrow or some other day, | In the sure revolutions of the world, good friend, I shall revisit Catana. [...] | I have seen many cities in my time | [...] And I shall doubtless see them all again: [...]» (CFP 8-15, 352). Sobre este aspecto do pensamento de Empédocles: (*cf.* Inwood 40-41). A teoria de Empédocles acerca da dinâmica das forças de integração e dissociação como máxima constante do mundo físico recebe uma tradução sociológica por parte de Álvaro de Campos (*cf.* PAC, 216). Uma diferença significativa é que Campos estaria a apontar mais para uma teoria entrópica, e portanto finita, e não para a circularidade eterna que subjazia à ideia do precursor.

Sees man control the wind,  
The wind sweep man away;  
Allows the proudly-riding and the foundering bark.

(CFP 8-15, 346)

Enfaticamente indiferente, a “Natureza” que Empédocles concebe no poema encontra-se também desmembrada, sendo tão só o resultado de uma reunião flutuante das partes componentes que são afinal “raízes” distintas e irreconciliáveis, e cuja coincidência em determinada forma é passageira. Esta visão leva Empédocles a uma consideração negativa acerca das aspirações dos homens a respeito da obtenção de conhecimento – semelhante ao que no *Marius de Epicurian* de Pater resultava da assimilação de um certo heraclitianismo (cf. 2.2) –, rejeitando o modo como estes, por contraste com a experiência limitada do mundo que lhes é própria, concebem abstractamente uma possibilidade superior às suas capacidades. O Empédocles de Arnold projecta, assim, uma visão desencantada do mundo natural, que desilude à vontade dos homens por conceber entes superiores a si mesmos, para os quais a percepção do mundo pudesse ser total e harmoniosa:

Fools! That in man's brief term  
He cannot all things view,  
Affords no ground to affirm  
That there are Gods who do;  
Nor does being weary prove that he has where to rest.

(*ibid.*, 349)

Negando o olhar dos deuses que “tudo viam”, nesta lógica concatenada, não haveria para Empédocles no mundo real mais do que o defeituoso olhar humano, que ele mesmo caracteriza em termos que Arnold retomaria detalhadamente no seu prefácio, e que não podem senão reclamar um Alberto Caeiro por vir:

Hither and thither spins  
The wind-borne mirroring Soul:  
*A thousand glimpses wins,*  
*And never sees a whole:*  
Looks once, and drives elsewhere, and leaves its last employ.

(*ibid.*, 342)<sup>294</sup>

A impossibilidade de *ver* um *todo* no mundo natural é o conhecimento que Empédocles parece certo de ter obtido. Mas a sua desgraça não é a de ter compreendido uma verdade

---

<sup>294</sup> Estas linhas encontram-se sublinhadas no exemplar pessoano.

inquietante, senão a de não conseguir conter a sua aspiração de que isto seja de outro modo, o que constitui uma impiedosa desmesura da vontade.<sup>295</sup>

O Empédocles de Arnold acaba os seus dias actuando contra aquilo que ele próprio *ver* ser verdade, isto é, achando *ver* a vida tal e qual como é, e não estando de acordo. É um traço curioso que Arnold tenha decidido, porque muito provavelmente tinha conhecimentos aprofundados da biografia intelectual da sua personagem, corrigir no poema a teoria da visão que o Empédocles histórico manteve. Empédocles foi um dos primeiros expoentes do que mais tarde seria chamado “teoria óptica da emissão”, segundo a qual o olho teria um papel activo e não só passivo no acto de visualização dos objectos do mundo. O olho, segundo empédocles seria como “uma lanterna” (*cf.* Parry 2012), hipótese que se manteve corrente, embora não consensual, durante mais de dez séculos. Referindo por duas vezes a ideia de uma «mirroring soul» e «And then the Soul of Man, | There, like a mirror hung» (*ibid.*), Arnold parece sugerir indirectamente uma correcção teórica, aproveitando um vocabulário que a óptica haveria de tornar comum em tempos próximos de si e não no século V a.c.. Contudo, esta informação, alterada por Arnold, ainda sublinha o facto de que “Empedocles on Etna” é um poema sobre *ver*, o que para Caeiro será da maior importância.

Retomando aquilo que Arnold refere no seu prefácio acerca do poema rejeitado do conjunto, o que faz da história de Empédocles um assunto tortuoso e indesejável é a frustração implícita em qualquer acção sua que pretenda responder às suas necessidades (*cf.* 8-15, 4-5). Acerca desta frustração, Lionel Trilling realizou uma leitura sumária do mesmo elemento que Pessoa reconheceria em Arnold como um problema de prédicas e práticas – «[...] that which Arnold preached, though he had not the strength to realize it» nas palavras de Pessoa [BNP 49B<sup>5</sup>-35<sup>r</sup>; Ferrari 2013, 18], reconhecendo-o directamente numa dinâmica no interior do poema. Para Trilling, o suicídio de Empédocles tinha um significado ulterior numa rendição da individualidade:

But it is to his friend, [...] Pausanias, that Empedocles gives his advice  
[“make us, not fly in dreams but moderate our desire”]; he himself cannot  
take it. He himself cannot support a life limited to reconciliation and

---

<sup>295</sup> Esta cisão poderá ser compreendida como a representação que Arnold assume no seu poema de um problema recorrente para os leitores da obra de Empédocles, que consistiria numa suposta impossibilidade de reconciliar as suas posições enquanto “filósofo da natureza” e a de herdeiro de uma tradição teológica órfica (sendo esta a tradição que Calicles evoca nas suas canções no poema). Este problema foi resumido por Charles H. Kahn, num ensaio introdutório à obra de Empédocles: «In fact to many scholars it has seemed that “the cosmological system of Empedocles leaves no room for an immortal soul, which is presupposed by the *Purifications*.” Such a radical disparity between the two aspects of Empedocles’ thought led Jaeger to describe him as “a philosophical centaur, so to speak” – a prodigious union of Ionian elemental physics and Orphic theology.» (Kahn 1993, 427).

compromise; he yearns for the absolute, and his own resolution is to flee from choked and circumscribed existence by flinging himself into the crater Etna. It is not entirely a suicide escape. The act is done in ecstasy and is, as it were, the affirmation of human desires by merging in the All and mingling with the elements [...].

(Trilling 1963, 88)

Aquele “Todo” a que Empédocles se entrega, numa acção que pretende individual e definitiva, não é o “Todo” a que aspira, como ele próprio sabe de antemão, mas aquele que já antes *via* ser verdadeiro, isto é, o todo passageiro, composto resultante das forças em constante alteração relacional. Daqui o derradeiro fracasso da sua acção. O próprio Empédocles descreve o *todo* conformado pelos elementos – terra, ar, água e fogo – e a dinâmica repetitiva e “calamitosa” que rege a existência à qual se sabe condenado:

[...] The ineffable longing for the life of life  
Baffled for ever: and still Thought and Mind  
Will hurry us with them on their homeless march,  
Over the unallied unopening Earth,  
Over the unrecognisign Sea, while Air  
Will blow us fiercely back to Sea an Earth,  
And Fire repel us from its living waver.  
And then we shall unwillingly return  
Back to this meadow of calamity,  
This uncongenial place, this human life.  
And in our individual human state  
Go through the sad probation all again [...]

(CFP 8-15, 362)

Para Empédocles não há dissolução definitiva, e na condenação do regresso eterno ao mundo natural que lhe é alheio e inospitaleiro, encontra a sua desgraça derradeira, que não culmina no facto de se suicidar, mas no facto de que suicidar-se nada resolve. Nos termos aqui expostos, o do protagonista arnoldiano seria um caso de exacerbação da intuição daquilo que alguns poetas ingleses, e acima de todos Wordsworth, reconheceram como algo de rotundamente alheio na “Natureza”.

A da totalidade inanimada e despersonalizada da “Natureza” é um visão que Empédocles não consegue aceitar, embora seja isso mesmo o que  *vê* frente a si. A sua acção decorre da afirmação do desejo de que as coisas sejam distintas de como em verdade elas são. “Empedocles on Etna”, que Pessoa projectou traduzir para português, pode ser lido, então, como uma exacerbação de um elemento apocalíptico<sup>296</sup> presente no “There Was a

---

<sup>296</sup> Geoffrey Hartman definiu como o elemento apocalíptico nos poemas de Wordsworth, um anseio de resolução de um estado particular da existência, para dar lugar ao começo de outro. O sentimento apocalíptico, por tanto, pode ser o do sentimento de necessidade dessa transição, ou a consciência da condição de acabamento iminente do estado presente: «The term may also describe a mind which actively desires the inauguration of a totally new epoch, whether preceding or following the end of days. And since

Boy” de Wordsworth, com uma ênfase mais definitiva na perplexidade. Nesse poema, publicado em 1800 – cinquenta e dois anos antes de “Empedocles” –, era apresentada sinteticamente a avassaladora relação entre o homem, paradigmaticamente representado por um jovem rapaz, e uma entidade *animada* e complexa que habitava tudo à sua volta. O rapaz do poema tinha por costume assobiar imitando o canto dos mochos dos bosques, e na maior parte das vezes os mochos respondiam ao assobio, e entre eles nos bosques e o rapaz na borda de uma colina, iniciava-se uma “comunhão selvagem de jucundo barulho”<sup>297</sup>, que preenchia todo o espaço do lago que os separava: «Uplifted, he, as through an instrument, | Blew mimic hootings to the silent owls, | that they might answer him. – And they would shout | Across the watery vale, and shout again, | Responsive to his call, [...]» (Wordsworth, 145). Porém, algumas vezes o assobio não recebia resposta, e, “pendurado” na espera, o rapaz recebia a constatação subjugante de uma outra presença que, não entrando em comunhão consigo, o obrigava a dirigir à sua atenção para si próprio, deixando-o irrequieto:

Then sometimes, in that silence, while he hung  
 Listening, a gentle shock of mild surprise  
 Has carried far into his heart the voice  
 Of mountain-torrents; or the visible scene  
 Would enter unawares into his mind  
 With all its solemn imagery, its rocks,  
 Its woods, and that uncertain heaven received  
 Into the bosom of the steady lake.

(*ibid.*)

Os mochos, *parte* do mundo natural, actuavam usualmente como criaturas domesticadas e complacentes, das quais se recebe aquilo que delas se espera. Mas, na exceção, o rapaz era submetido a reconhecer com gravidade um conjunto incomensurável formado por “rochas”, “bosques”, “cascatas”, “o visível” e finalmente “o céu incerto” que pousava sobre o vale do lago; a “Natureza” *toda*, visível e também possível, sob vários dos nomes que pretendem contornar o incontornável, entrava em cena poderosamente.

Numa versão prototípica do poema, como refere Geoffrey Hartman, Wordsworth pensou assumir ele próprio a máscara do rapazinho que imitava mochos (*cf.* Hartman, 20), devolvendo o poeta à sua infância e tornando o poema um episódio do seu *bildungsroman*. Mas, afinal, na primeira versão impressa do poema o rapaz aparecer como um miúdo

---

what stands between us and the end of the (old) world is the world, I sometimes use “apocalyptic” to characterize any strong desire to cast out nature and to achieve an unmediated contact with the principle of things.» (Hartman, xxii).

<sup>297</sup> Minha tradução de: «concourse wild of jucund din».

anónimo de Winander, e a poucas linhas do desfecho, na versão publicada, relata-se a sua morte prematura, fechando a história com versos de alguma heroicidade frustrada, e com uma imagem final do poeta contemplando “mudo” o sepulcro do anónimo: «On summer-evenings, I believe that there | A long half-hour together I have stood | Mute – looking at the grave in which he lies!» (*ibid.*). Porém, ainda que este poema termine em silêncio solene, na obra de Wordsworth a morte do rapaz de Winander não teve o mesmo fim. De facto, a história do rapaz foi incluída no grande poema de pretensões autobiográficas intitulado *The Prelude*, e no quinto livro o poema “There Was a Boy” é inserido na íntegra, sendo-lhe adicionada uma nova sequência que se estende por vários versos «[...] I have stood | Mute – looking at the grave in which he lies! | | Even now appears before the mind’s clear eye | That same self-same village church | I see her sit [...] On her green hill, forgetful of this boy | who slumbers at her feet [...]» (*ibid.* 526). A história do rapaz esmagado pela “Natureza”, que indiferente, mas não despojada de animismo, se pouso sobre o cadáver, acaba por não calar Wordsworth, mas por dar-lhe azo à sua poesia. Wordsworth fez, então, da sua relação conflituosa com a “Natureza” um tema central da sua obra, e a sua intuição apocalíptica do *todo* inapreensível não o submeteu ao silêncio e à inacção, como aconteceu com o Empédocles de Arnold, e num certo sentido, com o próprio Arnold que anos depois de excluir o “Empedocles” – em “The Function of Criticism at the Present Time” (1867) – haveria de explicar porque é que a sua época era propícia para críticos e não para poetas, e afirmar que o seu trabalho seria o de preparar os materiais para que os poetas vindouros os encontrassem prontos para realizar novas obras.

Tendo presente o que subjaz ao poema “Empedocles on Etna”, é possível perceber por que motivo o discurso explicativo acerca do seu exílio do livro de 1853 é um prelúdio para uma discussão em torno do problema da sanidade ideativa das obras antigas *versus* a morbidez emocional dos tempos modernos, que Arnold desenvolve sinteticamente em poucas páginas no seu prefácio, mas que, em diversos modos, a sua obra em prosa posterior continuou a aprofundar.<sup>298</sup> Deve apontar-se, ainda, para um aspecto necessariamente problemático a respeito do argumento arnoldiano no dito prefácio, o da colocação cronológica invulgar à qual o “Empedocles on Etna” fica associado. O Empédocles de Arnold é um contemporâneo intelectual de Péricles e um antecessor Platão e de Aristóteles, mas também é, sentimentalmente, um sucessor do Hamlet de Shakespeare

<sup>298</sup> “Empedocles on Etna” tem sido aqui tratado como um exemplo paradigmático, mas, como bem aponta e desenvolve Trilling são vários os poemas nos quais Arnold fixou os diversos aspectos do problema da alienação do homem no mundo natural: “The Youth of Nature”, “The Youth of Man” e “In Utrunque Paratus” (*cf.* Trilling 1963, 90-95). Curiosamente, nenhum destes poemas foi referido nos materiais que permitem reconstruir o cânon arnoldiano segundo Pessoa, e não levam nenhum tipo de sinal no exemplar da poesia de Arnold que permaneceu na biblioteca particular (*cf.* CFP 8-15, 1-2).

e do Fausto de Goethe, como o seu autor não deixa de apontar (*cf.* CFP 8-15, 3). Por este motivo, Arnold achou necessário excluir o poema de um conjunto referencial que, no mesmo prefácio, quer designar pelo gentílico abstracto «the Greek», ou pela referência cronológica «the ancients», num contexto no qual estas duas nomenclaturas são constituídas como paradigmas de contenção na ideação poética, cujo efeito paliativo sobre as deficiências e necessidades dos tempos modernos é evocado como método terapêutico. Só com a exclusão de “Empedocles on Etna” é possível ler as seguintes afirmações do prefácio com o significado que Arnold pretendeu atribuir-lhe: «[...] the action itself, its selection and construction, this is what is all-important. This the Greeks understood far more clearly than we do [...] *They regarded the whole; we regard the parts*» (CFP 8-15, 7)<sup>299</sup>; e, ainda, mais afrente no mesmo texto:

But I say, that in the sincere endeavor to learn and practice, amid the bewildering confusion of our times, what is sound and true in poetical art, I seemed to myself to find the only sure guidance, the only solid footing, among ancients. *They, at any rate, knew what they wanted in Art, and we don't.*  
(*ibid.*, 16)<sup>300</sup>

Criada, então, esta distinção sistemática entre o clássico e o moderno, Arnold acha possível, e urgente, passar a um outro capítulo da história da literatura onde os falhanços esporádicos possam ser postos de lado, retomando o caminho do aperfeiçoamento.

Este prefácio foi lido por Fernando Pessoa com uma atenção minuciosa, e possivelmente mais do que uma vez, como parece indicá-lo o uso de vários instrumentos de escrita nas suas páginas. Expressado o problema da poesia moderna nestes termos, pode perceber-se com maior claridade o porquê de Alberto Caeiro aparecer perante Pessoa como o grande retorno do paganismo, e como solução restauradora que poderia curar a poesia moderna dos excessos subjectivos do romantismo, devolvendo-lhe a objectividade perdida. A resposta triunfal que Pessoa teria encontrado, na sua erudição da tradição oitocentista inglesa, é tornada versos de pastor, e o momento da sua descoberta é encenado num dos poemas de *O Guardador de Rebanhos*, publicado na *Athena* em 1925, no qual Caeiro parece estar a dizer o seu poema retomando as palavras e os temores do Empedócles de Arnold, embora Arnold fosse um autor que Caeiro nunca *ler*:

## XLVII

Num dia excessivamente nitido,

---

<sup>299</sup> Todo este trecho encontra-se sublinhado no exemplar de Pessoa.

<sup>300</sup> A última parte do trecho encontra-se sublinhada no exemplar de Pessoa.

[...] Entrevi, como uma estrada por entre as arvores,  
O que talvez seja o Grande Segredo,  
Aquelle Grande Mystério de que os poetas falsos fallam.  
Vi que não ha Natureza,  
Que Natureza não existe,  
Que ha montes, valles, planicies  
Que ha arvores, flores, hervas,  
Que ha rios e pedras,  
Mas que não ha um todo a que isso pertença,  
Que um conjunto real e verdadeiro  
É uma doença das nossas idéas.

A Natureza é partes sem um todo.  
Isto é talvez o tal mysterio de que fallam.

(ATH 4º, 155)

Sobre a visão estilhaçada da realidade, enraizada numa aspiração de totalidade abstractamente concebida, que não tem correlato no mundo que os sentidos percebem e que por isso resulta num detonante de desilusão, Caeiro pousa o seu olhar hierático desprovido de desejo – o olhar de quem acatou inteiramente o conselho do Empédocles: «make us, not fly to dreams, but moderate desire.» (cf. Trilling 1963, 88). Caeiro não anseia nada para além do que encontra, e vê as partes *como são* e não pela sua continuidade possível, exprimindo a noção de que «A natureza é partes sem um todo», paradoxo que, se bem que truncado na resolução, traz consigo o acrescento de uma ideia nova sob um problema velho; uma nova forma de afirmar o mundo, e na afirmação deste existir calmamente.

O paradoxo caeriano tornou-se fecundo para a criação de outros pela crítica pessoana, e a sua claridade escorregadia permite acertar no alvo apenas tangencialmente. Eduardo Lourenço, na sua compreensão da função de Alberto Caeiro na obra de Fernando Pessoa, concebeu outro:

A “prosa dos seus versos” [de Caeiro] modula a mais profunda aspiração de Pessoa: não a de unir-se as coisas e ao Universo como o panteísmo romântico mas de estar separado e assim unido a si como essas coisas o estão por não serem consciência e desse modo poder sentir-se existente como elas *existem* sem realmente “existir”.

(Lourenço 1981, 38)<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> A cursiva é do original. Eduardo Lourenço avança na sua interpretação, para explicar quanto das aspirações de Caeiro são uma “resposta poética” à leitura de Withman (cf. Lourenço 1981, 71-82). Parece-me irrefutável que este processo interpretativo é adequado nos termos que Lourenço cuidadosamente estuda. Não obstante, resulta igualmente evidente que Pessoa teria chegado a um dos pontos axiais da sua futura “resolução caeriana” via Matthew Arnold, e por um caminho retrospectivo antes do que progressivo. O procedimento será necessariamente compósito,



De facto, a “modulação” da «profunda aspiração de Pessoa», de que fala Lourenço, consiste em suprimir-se a si própria. Caeiro é o poeta sem aspirações; o contrário dicotómico de Empédocles, de Arnold e do próprio Pessoa, e, portanto, realização versificada disso que António M. Feijó, num texto já aqui antes citado (*cf.* 1999), descreveu como a possibilidade de derrogar a pungente questão da “consciência-de-si” para um tema de “segunda-ordem”, tornando-a objecto de discurso e não qualificativo do sujeito que se exprime: «As a second-order topic, it ought to be read as within quotation marks, self-consciousness being construed in the process as a semantic given, not as a transcendental form determining the utterer's subjectivity.» (Feijó, 1999).

A possibilidade de tratar como objecto poético o problema da “consciência-de-si” é também a de fabricar um bode expiatório que exima o sujeito de falar de si próprio, sacrificando o produto criado para guarecer o criador. Algo de muito semelhante aconteceu ao rapazinho de Winander que Wordsworth imolou frente ao altar da “Natureza” indiferente, como a um cordeiro deitado onde por pouco esteve Isaac, para assim poder escrever acerca dela na sua totalidade opressora.<sup>302</sup> «A Natureza é partes sem um todo» é, então, o resultado da reconstrução inversa de um olhar clássico – que se inicia na crise moderna e recolhe o caminho andado – pousando-se, de regresso, sobre a modernidade, mas em amnesia infligida ao resultado (*cf.* Lourenço 1981, 84). A afirmação de Caeiro é também um axioma que o Empédocles arnoldiano poderia ter *visto* e concordado sem reparos, se tivesse deixado de *ouvir* aquele diálogo que dentro de si lhe dizia que as coisas podiam ser diferentes daquilo que *via*, aceitando que a deficiência estava no seu *pensar* e não nos seus olhos, isto é, se tivesse antecipado Caeiro, e compreendido que também no seu caso, prestes a saltar para o interior do Etna, «O mundo não se fez para pensarmos n’elle | (Pensar é estar doente dos olhos) | Mas para olharmos para elle e estarmos de accôrdo...» [BNP 145-3<sup>o</sup>; *cf.* MC]. *Ver* e estarmos de acordo é a lição de Caeiro, que ele nos seus poemas de *O Guardador de Rebanhos* exemplifica e encarna. Algo semelhante

---

<sup>302</sup> Trilling reflecte sobre este mesmo aspecto, citando e comentando um influente livro póstumo de George Herbert Mead: «“As a characteristic of the romantic attitude we find [the] assumption of rôles,” the action by which the discovery of the self is made possible. “The self belongs to the reflexive mode. One senses the self only in so far as the self assumes the rôle of another so that it becomes both subject and object in the same experience.” But this assumption of the rôle of another may produce not merely self-consciousness but unhappy self-consciousness as well. “[...] Not only does one go out in the adventure taking now this, that, or another part, living this exiting poignant experience and that, but one is constantly coming back upon himself, perhaps reflecting upon dullness of his own existence as compared with the adventure at earlier time which he is living over in his imagination» (Trilling 1963, 99). Tenha-se presente a descrição destas dinâmicas quando se pensar no modo como o Bernardo Soares do *Livro do Desassossego* seria concebido ao lado do drama conformado por Caeiro, Reis e Campos (e Mora e Pessoa), como “ainda um outro imaginado” apesar do regresso à consciência do “tédio” da própria vida do autor (*cf.* 3.2). O trecho do livro de Mead que Trilling cita corresponde a, *Movements of Thought in the Nineteenth Century* (Mead 1938, 63).

teria sido apontado por Pessoa, precisamente, nas páginas de num livro de Max Nordau em que o sociólogo fazia uma recomendação de um empirismo bucólico:

Si nous laissons les phénomènes agir sus nos sens, sans aller au-devant d'eux avec des images de souvenir préexistantes d'autres phénomènes précédents, plus ou moins superficiellement semblables à eux, *nous* pourrions être ignorants, mais non nous tromper [...] nous aurions dans notre conscience peut être peu de représentations, mais pas d'inexactes. L'erreur en effet n'est jamais *l'aperception, mais l'interprétation* [...]

(CFP 1-110, 54)

Na página onde Pessoa sublinhou este trecho, escreveu a lápis na margem «Cf. Caeiro» e um signo de interrogação. O olhar que Caeiro encarnava, e que Arnold tinha feito surgir como necessidade na história literária, tinha, para além de outras, a vantagem de responder a Nordau, ainda nos seus maiores simplismos interpretativos. Patricio Ferrari comentou acerca de este passo que, «Through this marginal note, Pessoa tells himself (and us, ulterior readers) how to read Caeiro. It is as if he were writing about him and quoted Nordau in order to elucidate the meaning of one of the poems that best presents Caeiro's philosophy (e.g., poem X).» (Ferrari 2011, 58). A intuição está certa, mas não deverá esquecer-se que a relação de Pessoa com Nordau se fundou, desde 1907 (*cf.* 1.1), na possibilidade de falsear as suas hipóteses de leitura e enganar, por meio de um artifício, o juízo de um crítico que pensasse como ele.

Mas a reflexão acerca de Empédocles e Caeiro, aqui exposta, que encontra o seu ponto fulcral no problema de *ver* o mundo e aceitar a vida, tem um paralelo inusitado num texto pessoano avulso, provavelmente datável de 1913, que se debruça com minúcia sobre uma frase, dita em conversa casual por Alberto da Cunha Dias, quando Pessoa começava a frequentar aquele que seria o seu íntimo amigo por mais de vinte anos.<sup>303</sup> «Assim é a vida, mas eu não concordo» [BNP 133D-38<sup>v</sup>; EAB, 376-377]<sup>304</sup>, disse espontaneamente esse outro Alberto. No texto que Pessoa lhe dedica, a frase é descrita nos seguintes termos: «Foi

<sup>303</sup> Um artigo de José Barreto constitui a melhor fonte de informações acerca da relação entre Pessoa e Cunha Dias (Barreto 2012A). Nesse artigo, é sugerido que o contacto entre os dois teria começado por volta de Março de 1913, quando Cunha Dias, então estudante em Coimbra, visitava Lisboa em dias de folga (*ibid.*, 72). Esta informação coincidiria com a primeira referência conhecida ao nome “da Cunha Dias” no diário de Fevereiro e Março de 1913 [BNP 20-20 e 20-28; EAB, 112-121], precisamente, o mesmo diário em que são referidos alguns trabalhos acerca de Oscar Wilde (*cf.* 1.2). De Julho de 1913 data a primeira versão do poema “Gládio” [BNP 57-40] – futuro “D. Fernando Infante de Portugal” em *Mensagem* –, que em versões preparatórias apareceu sempre, até a *Athena*, com a dedicatória de Pessoa a «Alberto da Cunha Dias». Em 1914, segundo Barreto, a amizade já estaria consolidada (Barreto 2012A, 72), e depois disso Pessoa teve alguma participação em episódios turbulentos da vida do amigo, quem esteve internado num asilo. O texto que aqui será analisado começa com a frase: «Contava as mortes que tivera na família», isto deverá perceber-se à luz das informações que Barreto oferece sobre o trágico suicídio do irmão de Cunha Dias em 1906 (*ibid.*, 75).

<sup>304</sup> O texto foi publicado em duas partes em (EAB 376-377 e 360-361) e em (LD-I, 128-129). Jerónimo Pizarro sugeriu que as duas partes formavam um único texto (*cf.* LDD 544).

esta a phrase e eu só queria, ao relembra-la, a gloria de a poder ter inventado. Os blasphemadores todos ficaram pobres por essa frase ter sido dita. Ella é a expressão classica e hieratica d'aquillo de que elles são os romanticos e os contorcionistas.» [*ibid.*]. A fixação no papel da frase revela-se um momento de cisão da tradição romântica, e o que se segue a esta corroboração exaltada é o relato de uma epifania: «Acordei com uma violencia enorme, e registei a lapis subito, logo, a frase dita, para que não me esquecesse pela sua mesma simplicidade “Assim é a vida, mas eu não concordo”. É a historia inteira da humanidade na suas relações com a Natureza.» [BNP 133D-38a<sup>v</sup>; EAB, 377]. Finalmente, caracterizando a origem da revelação, Pessoa afirma: «Toda a arte, toda a religião, tudo quanto nos distingue do outro, do □ e de nós mesmos vive a sua expressão exacta nessa phrase casual e alheia de um homem que não sei quem é, nem sabe de si mesmo mais que eu sei dele.» [*ibid.*]. Alberto da Cunha Dias sem ser, aos olhos de Pessoa, digno de revelações, e sem ter verdadeira autoconsciência, ou talvez por isso mesmo, é o autor da hierática frase que empobrece os «blasphemadores», isto é, os mesmos «satanistas menores» de que anos mais tarde falará o autor de «*Antonio Botto e o Ideal Esthetico em Portugal*», em 1922, referindo-se nomeadamente a Baudelaire e a Oscar Wilde (*cf.* 2.3)<sup>305</sup>, este último o mesmo autor que num texto, aqui antes citado, acerca dos defeitos de Arnold, aparecia caracterizado como o estágio terminal de uma doença da arte inaugurada por Shakespeare [*cf.* BNP 14<sup>2</sup>-31<sup>v</sup>].

O trecho continua com uma consideração acerca da aparição de «momentos de genio» que, como entes externos, vêm pousar sobre indivíduos ordinários, e os fazem falar de um modo que não lhes pertence – assunto este que Arnold desenvolveu detalhadamente no seu “The Function of Criticism at the Present Time” (CFP 8-14A, 15) e em *Culture and Anarchy* (*cf.* 140), evocando em ambos casos o Balaão da Bíblia hebraica, e à sua jumenta, como será visto na última secção deste capítulo. Entretanto, em 1913 Pessoa escrevia:

Ha momentos de genio, momentos \*desincarnados e \*vivos, momentos que são gente superior e apparecem de repente á janela de certos seres, ao acaso, porque é a janela mais proxima. Tal homem do povo, um carroceiro ás

---

<sup>305</sup> Poucos anos mais tarde o “inventor” da frase haveria de lhe adicionar a esta um sentido de alienação mental – com uma tormentosa história de ciúmes conjugais (*cf.* Barreto 2012A) – que não pode senão enfatizar o paralelo aqui desenvolvido com o Empédocles de Arnold. A “loucura” de Cunha Dias, como o próprio Pessoa a chama, teve um impacto directo no amigo, como este o expressou na carta de 4 de Setembro de 1916 a Armando Côrtes Rodrigues, em que, referindo o suicídio de Sá-Carneiro, a grave doença da sua mãe e o internamento do amigo, afirmava que todos estes factores o tinham empurrado a uma crise nervosa que esperava superar em breve «dar-me por RECONSTRUIDO EM SETEMBRO DE 1916» (*cf.* COR I, 220). Não parece ser coincidência que numa data muito próxima a esta começaria um período de trabalho intenso em torno da publicação dos poemas de Alberto Caeiro, pedra angular da chamada “reconstrução do paganismo”, e da qual o prefácio de Ricardo Reis seria a peça principal (*cf.* 2.2).

redeas, um leiteiro á conversa com a creada gorda, um moço de fretes  
incrustrado por fóra de um cendeeiro – tem d'estas phrases [...]

(BNP 133D-38ar; EAB, 377)

A frase que poderia ter sido dita por um leiteiro ou por um pastor, que fez “acordar” Pessoa, tendo aqui o verbo o mesmo sentido de contraste àquele do sono em que vivia Álvaro de Campos antes de conhecer Caeiro, quando escrevera o “Opiário” (cf. 1.3), exige ser passada a lápis de súbito, e, simultaneamente, provoca uma reflexão sobre a história de uma tradição literária, que chega a um ponto limite com os decadentistas finisseculares que Max Nordau pretendia vedar aos leitores e sobre os que Pessoa escrevera tão assiduamente em anos anteriores a 1913 (cf. 1.1).

Ainda na continuação do texto, a mesma reflexão sobre “as relações do homem com a Natureza”, permite que Pessoa evoque também Shakespeare e Homero, passando ainda por Cristo e pelo Buda, como se ve numa outra página, consecutiva na catalogação do espólio, que está em perfeita contiguidade com o texto sobre a frase de Da cunha Dias, e que pode ser lida como continuação deste, embora isto não tenha sido notado pelos editores que publicaram ambos os documentos separadamente (cf. LDD, 544):

o grande Shakespeare que é toda a gente \*ou o Homero impessoal que, como talvez o proprio Homero, é um grande individuo que não é ninguém [...] O maior emprego da vontade é inhibir.<sup>306</sup> O mais certo é estar absolutamente parado. [...] Não a ascese de Christo que é o egoismo transposto de \*margem<sup>307</sup>, □ não a ascese de negar que illumina os Buddhas – que essa vive com a luz do amor humano, translato para um expressão divina. Não esta e não essa, mas o entusiasmo \*negro<sup>308</sup> da \*purgação \*interior, além do amor e do ódio, do bem e do mal, da morte e da vida, expressão única e inteira do corpo abstracto do abysmo sem ser.

[BNP 133D-39; cf. EAB, 360-361]

Na procura da dissolução do desejo que o Empédocles de Arnold – e por metonímia, o próprio Arnold enquanto poeta – aconselhava mas não realizava, e que Caeiro concretamente encarna, Pessoa lembrava-se também, neste momento de grande lucidez, de dois conceitos poéticos interligados, trabalhados por John Keats, um dos seus

<sup>306</sup> Note-se, nesta afirmação de Pessoa, a proximidade com o pensamento de Joseph Joubert (1754-1824): «Morality is formed only to repress and constrain; it is a criterion immovable and unchangeable, and for that very reason is a barrier: morality is a bridle and not a spur.» (citado em: Trilling 1963, 219). A importância de Joubert para Arnold, e para a concepção da sua resposta ao romantismo na forma de uma contenção clássica, é detalhadamente explicada no ensaio homónimo no volume *Essay in Criticism: First Series* (CFP 8-14A, 265-306). Assim como Winckelmann ofereceu a Pater um modelo de classicismo, Joubert teria cumprido esse mesmo papel para Arnold, sendo constantemente referido como um dos «children of light»: «From these miseries [Joubert] was preserved by that quality in him of which I have already spoken; a quality which is best expressed by a word not of common use in English [...] his inborn, his constant amenity.» (*ibid.*, 272).

<sup>307</sup> Por trás desta afirmação estaria o Jesus do *De Profundis* de Oscar Wilde (cf. 1.1).

<sup>308</sup> Teresa Sobral Cunha leu: «vulgar» (144), Zenith leu: «negro», esta, de facto, parece ser a leitura mais possível, mas o sentido não é muito claro.

autores preferidos no catálogo do século XIX, mas também uma das figuras que Arnold apontava no seu prefácio como vítima notável da nociva influência de Shakespeare, como será retomado mais afrente (cf. CFP 8-15, 12).

A consideração de Eduardo Lourenço de descrever Caeiro como o «grau ómega da poesia de Pessoa» (Lourenço, 37), poderá verificar-se, então, num momento anterior ao aparecimento da figura Alberto Caeiro em 1914. Mas se aceitarmos que a reflexão a volta da frase de Alberto Da Cunha Dias «Assim é a vida mas eu não concordo», contém os elementos fundamentais que haverão de dar forma ao olhar particular de um Alberto Caeiro vindouro, então a poesia de Caeiro fundar-se-ia na negação de uma história literária que a fazia possível, e o truque estaria em que essa negação seria tão absoluta que se negaria a si própria. Não obstante, Lourenço afirma a respeito do paradoxo da totalidade da “Natureza”, com que Caeiro aparece como um novo olhar na história da poesia ocidental, que há nele uma relação de identidade: «Ora, naturalmente, o que Caeiro *é*, está em relação íntima e intrínseca com o que essa totalidade *é* concretamente, quer dizer, enquanto “realidade poética” cumprida.» (*ibid.*). Neste ponto, parece mais plausível que a “culminação” de que fala Lourenço, seja precisamente o que está a ser adiado. Caeiro estaria, assim, a permitir-se deixar de pensar na «totalidade», que o paradoxo que concebe, projecta ao negá-la. Este movimento lembra as linhas de um projectado manifesto sensacionista, de 1915 (cf. 2.2), escrito *à maneira de Oscar Wilde*: «A vida não concorda consigo própria porque morre. O paradoxo é a formula typica da natureza. Porisso toda a verdade tem uma forma paradoxal.» [BNP 20-117; SEN, 177].

O que John Keats tinha descrito, como uma capacidade particular dos poetas, concretizava-se precisamente num certo fascínio pelo irresolúvel. O texto pessoano aqui citado, proclama uma espécie de *ataraxia*, que não é a do Cristo ou a do Buda, como Pessoa não deixa de apontar – estabelecendo mais um paralelo antecipado com o que mais tarde foi desenvolvido em «António Botto e o Ideal Esthetico em Portugal» a respeito dos ideais “cristão” e “índio” (cf. 2.3) –, mas uma ascese mais próxima daquela que o poeta de *The Fall of Hyperion* chamou de «*Negative Capability*». Simultaneamente, o mesmo texto pessoano evoca a concentração desta “capacidade” na figura do “poeta camaleão”, paradigmaticamente representado por Shakespeare, que é tudo e nada, todos e ninguém, como Keats o descreveu numa carta a Richard Woodhouse de 1818<sup>309</sup>, e ao qual Pessoa

---

<sup>309</sup> Nessa carta, Keats argumentava que o único motivo pelo qual um grande poeta como Shakespeare podia ser toda a gente que foi nas suas obras, era porque Shakespeare, o homem na vida, não foi ninguém: «As to the poetical character itself, [...] it is not itself – it enjoys light and shade [...] It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet [...] A

adjunta Homero, como se antecipasse o olhar reprobatório de um possível Arnold que pudesse sentir falta da presença dos antigos. Segundo Keats, despojado de identidade própria, o grande poeta manifestaria a capacidade de encontrar “deleite” naquilo que numa outra sensibilidade, particularmente a do filósofo, provocaria desgosto. Em duas cartas de finais de 1817, Keats descreveu a característica fundamental do “poeta camaleão” sob a etiqueta de «*Negative Capability*», esboçando o conceito e afirmando que «Men of Genius [...] have not any individuality, any determined Character.» (*ibid.* 365). Posteriormente, o conceito é expicado em pormenor:

I mean *Negative Capability*, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason [...] This pursued trough Volumes would perhaps take us no further than this, that with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all considerations.

(*ibid.* 370)

A frase «Assim é a vida, mas eu não concordo», que tão fortemente impressionara Pessoa, expressa de modo simples o momento de ruptura da tensão entre a verificação da realidade e a obstinação do desejo, nesse «irritable reaching» da prova concreta, do qual a «*Negative Capability*»<sup>310</sup> eximiria o grande poeta. Para Keats, a verdadeira aspiração estética – «sense of Beauty» –, isto é, a capacidade do poeta “ser/viver” no meio da incerteza e da dúvida, e de nessa condição dizer o que é “Belo”, embora seja na forma de um paradoxo, constituía uma verdade em si mesma que não era vulnerável ao abalo da suspeita de uma outra “verdade” aparente ou plausível.

O axioma triunfal de Caeiro, «A Naturaza é partes sem um todo», existe precisamente neste campo da irresolução no qual unicamente a “verdade do belo” pode existir e durar. Esta formulação é, também, uma recomposição positiva de um princípio que Pessoa formulou, contemporaneamente, num trecho avulso, embora aí o concebesse como impossibilidade: «It would, perhaps, be interesting to fell as we do not feel, and write art from that; but the fact is that we do not feel in that way.» [BNP 75-52r]. Na pretensão de um objectivismo invertido, vislumbrado como possibilidade aliciante, Pessoa aproxima-se do crítico Oscar Wilde que, por sua vez, propunha ao crítico de arte “ver o objecto como este não é” – «[...] to see the object as in itself it really is not [...]» (OW, 1128; *cf.* 1.2).

---

Poet is the most unpoetical thing because he has no Identity – he is continually in for – and filling other Body [...] the Poet has none. (Keats, 418-419)»

<sup>310</sup> No âmbito deste trabalho, os conceitos poéticos de Keats têm sido tratados de passagem e sem particularizar as suas características específicas, entre as quais, por exemplo o facto de desenvolverem uma reflexão atenta das considerações do crítico William Hazlitt, com as quais Pessoa estava bem familiarizado. Não obstante, existem trabalhos dedicados especificamente às relações entre Pessoa e Keats: (*cf.* Ferrara 2011, 37-39).

É por isto que Wilde é caracterizado por Pessoa como o exacerbador do sentimento romântico [cf. BNP 14<sup>2</sup>-31<sup>v</sup>], pois foi Wilde quem descreveu a radicalização desta intuição.

Embora, naquele texto em particular, Pessoa sublinhe a impossibilidade de fazer arte a partir de uma sensibilidade que não se tem, ao considerar panoramicamente a sua obra o que naquele texto aparece momentaneamente como verdade “fáctica” «the fact is that we do not feel in that way», não se confirma como um obstáculo definitivo. Pessoa, fazendo alarde da sua espantosa «*Negative Capability*», concebeu também a «**Adaptação Artificial da Sensibilidade**» e a «**Intervenção Cirúrgica Anti-Christa**», promulgadas por Álvaro de Campos no seu “Ultimatum” de 1917. Ambos os conceitos consistem precisamente na suspensão da “actual” percepção da realidade para que seja obtida uma outra *visão* mais verdadeira (cf. 2.2), verificável na mera possibilidade de que apareça um poeta como Alberto Caeiro para afirmar que «A Natureza é partes sem um tudo», continuando a escrever poemas, vendo a realidade e concordando com ela, quando outros não conseguiram concordar e desesperaram, ou tiveram de refugiar-se num esforço por suportar o mundo como se fosse um vale de lágrimas.<sup>311</sup>

Trazendo para um primeiro plano o que a condição pastoril do poema ofusca – ao passar o complexo pela fala dos simples<sup>312</sup> –, compreende-se por que o verso caeriano, «A Natureza é partes sem um todo», adquire um papel central na crítica encomiástica que à volta do mestre outros nomes de Pessoa projectaram, revelando aquilo que ele de tão solar e simples escurecia. Não obstante, nas explicações dos discípulos o que se verifica mais constantemente é a apropriação do verso, o acrescento a ele de mais prosa, geralmente laudatória. Citando Caeiro, Ricardo Reis afirma, no seu inconcluso “Prefácio” numa das versões de aproximadamente 1917, que:

Caeiro, no seu objectivismo total, ou, antes na sua tendencia constante para um objectivismo total, é frequentemente mais grego que os proprios gregos. Duvido que grego algum escrevesse aquella frase culminante de *O Guardador de Rebanhos*, || A Natureza é partes sem um todo, || onde o objectivismo vae até á sua conclusão fatal e ultima, a negação de um Todo, que a experiencia dos sentidos não autoriza sem a intromissão, para o caso

---

<sup>311</sup> Neste aspecto, Keats mantém-se como precursor de Caeiro: «Life must be undergone: and I certainly derive some consolation from the thought of writing one or two poems before it ceases.» (CFP 9-20, 91). O trecho encontra-se sublinhado a lápis roxo no exemplar da biblioteca de Pessoa.

<sup>312</sup> Sobre a simplicidade da dicção e o valor das frases simples veja-se ainda um passo de Joubert citado por Arnold e que parece antecipar o traço mais característico da língua que fala Alberto Caeiro: «“It is by means of familiar words that style takes hold of the reader and gets possession of him. It is by means of these that great thoughts get currency and pass for true metal, like gold and silver which had a recognised stamp put upon them [...] And lastly, what one says in such words looks more true; for, of all the words in use, none are so clear as those which we call common words; and clearness is so eminently one of the characteristics of truth, that often is even passes for truth itself”» (*ibid.*, 283-284).

externa, do pensamento. Aqui, como em outros pontos, é Caeiro, como digo, mais grego que os gregos.

[BNP 21-96r; RR, 141]<sup>313</sup>

Pela sua parte, um possível António Mora, expressar-se-ia a este respeito:

Para nos dar a substancia absoluta do paganismo, tinha Caeiro que ser mais grego que os gregos, mais puramente objectivista que elles. É-o. Nenhum pagão poderia ter escripto aquelle verso culminante de Caeiro, e, para mim, o verso culminante de toda a litteratura: A Natureza é partes sem um todo. [BNP 12A-12; AM, 224]<sup>314</sup>

Também Álvaro de Campos, a quem regressarei mais afrente, erige neste verso caeriano o eixo sob o qual orbitam as obras dos seus condiscípulos, e a sua própria obra. Porém, Campos tem o cuidado de dizer nas entrelinhas – afirmando-se como o «born romanticist» que sempre foi (*cf.* 2.2) – que ele próprio conserva uma maior proximidade com o «sense of Beauty» de Keats (*cf.* Keats, 370), que as interpretações de Reis ou de Mora não aceitariam:

Quando Caeiro diz, “A Natureza é partes sem um todo” o que nos dá a emoção de prazer é a phrase e não a sua verdade possível, ou o acceitarmol-a por verdadeira. Mas é a phrase por ser assim como é, na sua vividez paradoxal. Se Caeiro houvesse dito a mesma coisa de outra maneira, da maneira philosophica – por exemplo, “A Natureza é essencialmente plural, e é impossivel reduzil-a a unidade” –, nada haveria de bello no dizer; a propria idéa perde a realidade, descarna-se, é esqueleto e philosophia.

[BNP 71A-31r; PAC, 42]

O magistério de Alberto Caeiro configura-se, então, à volta de possíveis reflexões acerca desta afirmação, que, tal como a frase de Alberto Da Cunha Dias, é uma síntese abrupta de uma alargada reflexão sobre a relação entre a poesia e o mundo natural, mas, sobretudo, é uma preocupação frente a possibilidade de deixar de haver poesia. O facto de as reflexões sobre a apreciação do mundo e a expressão deste sentimento em poesia terem alcançado um ponto insustentável de interiorização foi atenciosamente descrito por Matthew Arnold no seu prefácio de 1853. Aí a questão tornou-se em ponto de ruptura entre o tempo dos clássicos, que devia voltar, e o dos modernos que devia concluir. Pessoa

<sup>313</sup> Num tom semelhante escreveria Thomas Crosse, num dos poucos textos que efectivamente chegou a assinar: «[...]Being a poet of what may be called “the Absolute Concrete” he never looks on that concrete *otherwise than abstractly*. No man is more sure of the absolute, non-subjective reality of a tree, of a stone, of a flower.» [143-1<sup>v</sup>; *cf.* PPC II, 442]. Este texto clarifica ainda como o olhar de Caeiro não é uma aplicação de uma ideia de Nordau, mas é uma realização de uma impossibilidade por ele descrita.

<sup>314</sup> Aponto para a hipótese na atribuição do texto porque este não apresenta atribuição. Luís Filipe Teixeira fixou a atribuição devido ao conteúdo, mas não se encontra no conteúdo nenhum elemento que possa ser completamente alheio a Ricardo Reis. Por isto o texto só pode ter uma atribuição de autoria hipotética. Este documento [BNP 12A-12; AM, 224], pareceria ser próximo de 1930, por semelhanças com o corpus das “Notas para a Recordação”.



traduziu o «entusiasmo» que permitia alcançar a verdadeira *ataraxia*, de que falava no seu texto sobre a frase de Cunha Dias, no poema “Gládio”, nos versos: «E eu vou, e a luz do gládio erguido dá | Em minha face calma. | Cheio de Deus, não temo o que virá,» (ATH nº 3, 81), enfatizando o sentido etimológico da palavra, de “em deus” para “cheio de deus”. A nova missão tinha o melhor augúrio, marcando a herança de Alberto para Alberto, que Pessoa agradecia a Cunha Dias ou ao génio que falo a traves dele.

Finalmente, vistos alguns exemplos oferecidos pela tradição, desde o anónimo rapazinho de Winander ao Empédocles de Arnold, torna-se expectável que a existência de Caeiro, como artefacto construído para servir de modulador do desejo de uma totalidade no tratamento literário da “pungente questão da consciência-de-si”, se veja descrita como um certo tipo de sacrifício, no qual o poeta deve morrer jovem para manter-se fiel à revelação que lhe foi concedida, isto é a de ser natural<sup>315</sup>, tal qual como, talvez com uma algidez emotiva unicamente possível em si, Ricardo Reis escreveu: «Que o amigo desculpe o critico, quando elle se vê forçado a affirmar que o poeta morreu a tempo [...] o que foi era o que tinha de ser, que assim o quizeram, sob a mão invisivel do FADO, os deuses senhores da materia do nosso mundo.» [BNP 21-94<sup>v</sup>; RR, 139]. Caeiro é, de este modo, o momento de lucidez fecundo que jaz sepultado sob todos os textos e trechos que sobre ele os seus discípulos redirigiram, mas que, afinal, como os seus poemas, são também tudo «o que houve nelle de vida.» [BNP 21-73<sup>r</sup>; RR, 46]. Por trás destas prolíficas exéquias, é uma grande tradição literária a que se manifesta nos textos pessoanos, num gesto indistinguível entre a agonia e a supervivência.

---

<sup>315</sup> Um comentário de Pessoa a respeito de Chesterton esclarece este ponto: «Mr. Chesterton] is against decadence. This is quite natural, but it is not according to his principles. Decadence is a part of life: rot is also life. A defender of life should defend decadence.» [BNP 14B-59; AL, 98].

## A busca de um todo: o paganismo de Milton contra o cristianismo de Shakespeare

A importância de Shakespeare para Pessoa é definitiva e já foi muitas vezes examinada em detalhe pela crítica pessoana, e continuará a sê-lo, todavia, em tempos vindouros.<sup>316</sup> No caso de Milton, cuja relevância não é inferior à do seu quase-contemporâneo mais velho, os esforços foram menores.<sup>317</sup> Não é o meu propósito explorar neste estudo a relevância destes dois autores num marco abrangente da obra de Pessoa. Isto implicaria uma avaliação esmiuçada do conhecimento que Pessoa tinha de ambas as obras – que era vasto e possivelmente único no seu tempo em Portugal. Um trabalho desta índole excederia o âmbito deste estudo. Mais modestamente, à continuação pretendo concentrar-me num único aspecto da comparação entre o grande dramaturgo, ou melhor, o poeta dramático paradigmático, como Pessoa o chama em numerosas ocasiões, e o poeta épico de *Paradise Lost*, que mantém Matthew Arnold como ponte mediadora. O próprio Pessoa via com clareza esta função de intermediação de Arnold, pelo qual resulta possível valer-se dos termos em que a triangulação foi explorada em textos do espólio pessoano, para assim delimitar mais apertadamente o campo de inquirição aqui considerado.

Tendo em conta esta limitação, veja-se como é num texto epistolar – ou esboço de um texto epistolar – que um dos mais importantes contributos da crítica arnoldiana aflora na escrita do autor português, junto de um sóbrio reconhecimento ao precursor. Numa projectada carta, com a qual Pessoa pretendia apresentar a um anónimo editor inglês as características fundamentais do “movimento sensacionista”, numa data próxima a 1916, o objectivo era o de persuadir ao editor de publicar em Inglaterra uma «Anthology of Portuguese “sensacionist” poetry», e o nome do autor de “Empedocles on Etna” foi chamado ao palco para servir de chão comum entre o remetente e o destinatário da missiva. Nesta mesma carta, Pessoa criava um contexto agonístico, que recorrentemente aparece nos seus textos como a cara mais visível da tradição literária na qual pretendia inscrever a sua obra<sup>318</sup>, e, em relação à qual, todos os empreendimentos literários pessoanos se viam conscientemente confrontados:

---

<sup>316</sup> A este respeito vejam-se os estudos de Castro, 2010 e Monteiro G. 2008.

<sup>317</sup> Vejam-se Severino 1983, 235-251 e Patrício 2012, 198-214. No caso da análise de Patrício, o ponto de contacto é também Arnold. O aspecto aí sublinhado é o da ausência de um princípio constructor em Shakespeare.

<sup>318</sup> O objectivo da carta é o de persuadir ao editor para que publique uma antologia de um movimento literário que não conhecia de lado nenhum. Por isso, Pessoa explica como o Sensacionismo se inscreve numa tradição literária em Portugal – que o seu interlocutor não conhece –, apresentada em termos comparativos a respeito da tradição inglesa do século XIX. Tal vez pelo desejo de posicionamento estratégico do objecto a ser promovido, onde o terceiro factor ganhará valor correspondentemente ao lugar conseguido pelo segundo, justifica-se o exaltado elogio que lhe é feito a Guerra Junqueiro e a Teixeira de Pascoas nesta carta: «[...]

Romanticism – escreve Pessoa – has indisciplined the capacity of constructing which, at least, low classicism had. Shakespeare, with his fatal incapacity to visualise organised wholes, has been a fatal influence in this respect (you will remember that Matthew Arnold's classical instinct guided him to an intuition of this). Milton is still the great Master of Building in poetry.

(BNP 20-87; SEN, 404)

Nesta carta, que não é possível precisar se foi enviada ou não, Pessoa lembraria ao seu interlocutor uma leitura que, supunha, este devia conhecer, e, ao mesmo tempo, referindo o tal “instinto clássico” de Arnold, sugeria algumas considerações a respeito deste autor antes reproduzidas neste capítulo e que enfatizam a ideia de que o precursor teve bom olfacto mas não soube chegar à presa que buscava [cf. BNP 49B<sup>5</sup>-35<sup>r</sup>; AL, 453]. O texto de Arnold indirectamente referido nesta carta é precisamente o prefácio aos poemas de 1853, e para entender as implicações desta referência que Pessoa intencionalmente fazia numa apresentação internacional da sua obra própria, é importante regressar ao texto com atenção minuciosa.<sup>319</sup>

No dito prefácio de 1853, Arnold analisava detalhadamente a expulsão do poema “Empedocles on Etna” do livro prefaciado, e, posteriormente, propunha-se explicar os termos nos quais entendeu uma hereditariedade malsã dum magistério shakespeariano naquela que era, para então, a “actual poesia em língua inglesa”:

The confusion of the present times is great, the multitude of voices counselling different things bewildering, the number of existing works capable of attracting a young writer's attention and of becoming his models, immense [...] Foremost among these models for the English writer stands Shakespeare<sup>320</sup>: a name the greatest perhaps of all poetical names; a name never to be mentioned without reverence. I will venture, however, to express a doubt, whether the influence of his works, excellent and fruitful for the readers of poetry, for the great majority, has been unmixed advantage to the writers of it.

---

Suppose English romanticism had, instead of retrograding to the Tennysonian-Rossetti-Browning level, progressed right onward from Shelley [...] If you can conceive a William Blake put in the soul of Shelley and writing through that, you will perhaps have a nearer idea of what I mean. This movement has produced two poems which I am bound to hold among the greatest of all time [...] One is the “Ode to Light” of Guerra Junqueiro, [...] the other poem [...] is the “Elegy” of Teixeira de Pascoaes.» (SEN, 402).

<sup>319</sup> É importante sublinhar que não seria esta carta ao editor inglês o único lugar em que Pessoa reconheceria Arnold como referência necessária a respeito da “dessacralização” de Shakespeare, ou pelo menos da moderação do juízo laudatório a respeito do autor de *Hamlet*. Um outro texto intitulado «*O Neo Paganismo Português*», talvez ligeiramente posterior à carta, e no qual o prefácio de 1853 é citado directamente, insiste neste mesmo ponto: «[...] As queixas ou críticas contra Shakespeare são queixas contra um romantico desorientado pelo † \*excesivo \*romantismo. É a queixa de M[atthew] Arnold no seu celebre prefacio ao seu volume de versos de 18[53].» [BNP 55C-27<sup>r</sup>; cf. AM, 149]. Luís Filipe Teixeira transcreveu: «um romantico, desorientado †, †, excesso e romantico» (AM, 149). Embora a minha leitura seja uma proposta conjectural considero-a mais coerente.

<sup>320</sup> Altero a ortografia usada no texto de Arnold «Shakspeare», por uniformidade.

Após o protocolar mas sincero reconhecimento, Arnold semeia a dúvida acerca das bondades de Shakespeare como modelo para novos escritores, de um modo semelhante àquele como Pessoa, falando do mesmo autor como «the worst possible master» [BNP 14<sup>2</sup>-31<sup>7</sup>], o fez de modo mais directo. Neste caso, a comunhão entre Pessoa e Arnold é significativa, e os motivos que ambos exprimiam para suspeitar da influência de Shakespeare são muito semelhantes, embora tenham uma diferença considerável. Shakespeare sofria, segundo Pessoa, de uma «fatal incapacity to visualise organised wholes.» [BNP 20-87<sup>v</sup>; SEN, 404]. Arnold, mais elíptico, não levantou uma acusação deste calibre. O ponto do crítico Arnold era o de advertir os novos para que não desejaram imitar Shakespeare num aspecto que só ele conseguia aproveitar cabalmente, devido a um raro “dom” da sua genialidade:

Shakespeare indeed chose excellent subjects; [...] like all great poets, he knew well what constituted a poetical action; like them, wherever he found such an action, he took it [...] but to these general characteristics of all great poets he added a special one of his own; a gift, namely, of happy, abundant and ingenious expression, eminent and unrivalled: so eminent and irresistibly to strike the attention first in him<sup>321</sup>, and even to throw into comparative shade his other excellences as a poet. Here has been the mischief. These other excellences were his fundamental excellences *as a poet*; [...].

(CFP 8-15, 11)

Arnold afirmava que, por vezes, o próprio Shakespeare, devido a uma escolha duvidosa entre o fundamental e aquilo que é decorativo em arte, caiu em excessos inoportunos: «degenerating sometimes into a fondness for curiosity of expression, into a irritability of fancy, which seems to make it impossible for him to say a thing plainly, even when the press of the action demands the very directest language [...]» (*ibid.*, 13).<sup>322</sup> O problema, então, de ter Shakespeare como único mestre é que a sua força e variedade expressiva é tal que pode causar o esquecimento daquilo que deveria ser o mais alto objectivo em poesia.

Este objectivo é fixado pelo próprio Arnold – em termos que Pessoa adopta e prescreve em múltiplos textos –, recuperando uma preceptiva aristotélica segundo a qual a poesia deve almejar a concepção de todos “orgânicos” completos em si mesmos que

<sup>321</sup> Esta frase encontra-se sublinhada por Pessoa no seu exemplar.

<sup>322</sup> Note-se a semelhança desta afirmação com algumas das reflexões que Pessoa avançara, sobretudo em 1913, acerca do *épater* dos decadentes finisseculares (*cf.* 1.3).

correspondam directamente à representação adequada de uma “acção”<sup>323</sup>, ou na versão de Arnold: «[...] with [the Greeks], the poetical character of the action in itself, and the conduct of it, was the first consideration; with us attention is fixed mainly on the value of the separate thoughts and images which occur in the treatment of an action.» (*ibid.*, 7). Seguindo esta consideração, o erro moderno seria o de ter perdido de vista o objectivo principal em poesia, que reformulado por Arnold é um *memorandum* de lugares comuns da poética de Aristóteles.

Frente à perigosa desproporção em que os poetas modernos estariam a incorrer, Arnold invoca, imediatamente a seguir à sua advertência, uma outra expressão do mesmo princípio aristotélico, enunciado desta vez por Goethe, embora aqui o autor do *Werther* seja, tal como Arnold para Pessoa, um predicador sem realizações concretas: «[...] what distinguishes the artist from the mere amateur, says Goethe, is *Architectonicè* [sic] in the highest sense; that power of execution, which creates, forms, and constitutes [...]» (*ibid.*).<sup>324</sup> Em suma, para Arnold, sendo a riqueza decorativa da expressão um objectivo menos difícil de atingir do que a conquista de um «spirit of the whole» – isto é, a condição orgânica da obra –, os neófitos tenderiam a pasmar-se com os seus sucessos naquilo que era secundário, falhando, por falta de direcção e concentração, na procura daquilo que seria verdadeiramente inusitado e merecedor de admiração.

Não é por acaso, então, que o exemplo dado no prefácio de 1853 de um poeta que se viu paradigmaticamente desorientado pela glória de Shakespeare, seja precisamente o de John Keats, aquele a quem se deve a noção de «*Negative Capability*»: «Let me give an instance of what I mean [...] from the works of the very chief among those who seem to have been formed in the school of Shakespeare: of one whose exquisite genius and pathetic death render him for ever interesting.» (*ibid.*, 12). Falando concretamente do poema *Isabella, or the Pot of Basil*, Arnold chega à conclusão de que este único poema de Keats contém mais frases esplendorosas do que todas as tragédias de Sófocles juntas. Porém, comparado com o tratamento do mesmo assunto por Boccaccio no *Decâmeron* – de onde Keats subtraiu a sua matéria –, o poema romântico goza de um fraco poder de permanência na memória, como um todo consistente: «[The reader] will feel how pregnant and interesting the same action has become in the hands of a great artist [Boccaccio], who above all things delineates

---

<sup>323</sup> Pessoa explicitou esta ideia tanto nos «*Fundamentos do Sensacionismo*» como no texto programático intitulado «Athena» (cf. 2.1 e 2.3).

<sup>324</sup> Contra Goethe, como exemplo do seu próprio princípio, vejam-se frases como: «Faust itself, judged as a whole, and judged strictly as a poetical work, is defective: its illustrious author, the greatest poet of modern times, the greatest critic of all times, would have been the first to acknowledge it» (*ibid.*, 10).

his object; *who subordinates the expression to that which it is designed to express.*» (*ibid.*, 12).<sup>325</sup> Esta contenção da expressão seria o limite necessário que Arnold pretendia estabelecer ao poder expansivo que a «*Negative Capability*» ofereceria ao poeta romântico, porque a força da expressão ao ter um limite que completa o seu percurso expansivo, torna-se concreta realização de si mesma, e não mera possibilidade, como o seria no caso de Keats. Note-se, desde já, que no caso Pessoa-Caeiro, a contenção prescrita por Arnold para completar Keats manifesta-se precisamente na possibilidade de encontrar/revelar a “realidade objectiva” após o processo de absoluto fingimento da “consciência de si”. Isto é, na inversão da força inicial, que retorna à fonte transformando-a após ter alcançado o seu limite, e descreve-se, assim, o avesso da mesma força expansiva, desenhando uma totalidade tão completa que até inclui aquilo que não é (*cf.* Lourenço, 37).<sup>326</sup>

A solução para a crise dos poetas modernos que Arnold concebe, para neutralizar a quase irresistível influência do mestre Shakespeare, está em recordar o modo de proceder dos “antigos”; daqueles Gregos que, para assim poder chamá-los genericamente, se viu forçado a expulsar o “Empedocles” do conjunto dos seus poemas, uma vez que o seu Empédocles era um grego que não podia aceitar viver na vida tal qual como a via. Os gregos e os clássicos romanos sabiam, como Arnold repete uma e outra vez, qual era o objectivo máximo do artista. Este objectivo clássico é descrito de modo compósito, no prefácio, em três partes: «to think clearly, to feel nobly and to delineate firmly.» (*ibid.*, 17). Correspondendo a estes três elementos harmoniosamente relacionados, as obras dos “antigos” serviriam para as gerações vindouras como exemplo do piadoso sacrifício da volubilidade expressiva do poeta, que permite que se mantenha sóbrio, grave e preciso, e que expresse aquilo que é o seu principal assunto, sem faltar ao *decorum*<sup>327</sup> dos seus meios.

No prefácio de 1853, Goethe, o romântico Goethe, que não teria conseguido ele próprio ser o artista que visionava, é invocado para lembrar este princípio “arquitectónico” que distingue as grandes obras de arte. Inusitadamente, Arnold, neste seu prefácio, não menciona uma única vez John Milton.<sup>328</sup> Pessoa, pela sua parte, quase sempre que lembra o problema da influência nociva de Shakespeare, como combustível para a *dispersão* moderna,

---

<sup>325</sup> O itálico corresponde ao sublinhado de Pessoa no seu exemplar.

<sup>326</sup> Vejam-se, neste mesmo sentido, o verso: «Tudo é Deus até... negá-lo...» [BNP 41-41<sup>a</sup>], ou a frase solta: «Não haver Deus também é um deus» [BNP 133M-15<sup>a</sup>].

<sup>327</sup> Uso esta palavra no sentido que se pode interpretar dos versos 6 a 13 da “Arte Poética” (Horácio, 104-106).

<sup>328</sup> Este “esquecimento” de Arnold, talvez possa ser percebido como deliberado, se se tiver em consideração que, em muitos textos críticos, Arnold tenta fazer um apelo directo ao carácter inglês e expor os seus vícios por comparação com características que associa a outros povos (nomeadamente alemães e franceses, e neste caso também gregos e romanos). A menção de Milton, neste contexto, poderia tirar força ao efeito provinciano que também é central no prefácio dirigido ao povo inglês.

lembra-se também do seu outro mestre adoptado [cf. BNP 20-13<sup>r</sup>; EAB, 136]. Foi o próprio Milton quem advertiu do perigo do “efeito Shakespeare” sobre os novos poetas, como ficou implícito no soneto que dedicou ao admirado precursor em 1630, no qual descreve como o excesso imaginativo causado pelo poder expressivo de Shakespeare, pode “petrificar” quem queira seguir os seus passos: «Then thou our fancy of it self bereaving, | Dost make us marble with too much conceaving [...]» (Milton, 14).<sup>329</sup>

Não obstante o esquecimento arnoldiano no prefácio de 1853, o Milton que Pessoa evocava anos mais tarde é também, em certo sentido, o Milton de Arnold. Num outro lugar da obra crítica arnoldiana, foi entregue a Milton o laurel do classicismo para que lhe servisse de arma contra Shakespeare na batalha pela celebridade literária. No ensaio intitulado “Milton”, original de 1888 (cf. CFP 8-14B, 56-68), Arnold constrói o lugar de privilégio que Pessoa reconheceu ao autor de *Lycidas*. Nesse ensaio, após uma violenta diatribe contra o prosaísmo capitalista e democrático, Arnold abre as telas de um altar com dois senhores: «Shakespeare and Milton – he who wishes to keep his standard of excellence high, cannot choose two better objects of regard and honour.» (CFP 8-14B, 59). Ainda que no ensaio o altar seja duplo, e que pareça inicialmente horizontal, na sua hierarquia, de entre os dois padrões há um que na ocasião recebe todas as preces. O ensaio está dedicado a sublinhar o lugar único que Milton ocupava na história da literatura em língua inglesa por ter conseguido, como nenhum outro poeta, manter constante a grandeza da sua forma poética e o cuidado incessante das suas características estilísticas, que mesmo os seus seguidores mais ilustres – Wordsworth entre outros (*ibid.*, 62) –, não conseguiriam manter. Arnold não hesita a este respeito: «That Milton, of all our English race, is by his diction and rhythm *the one artist of the highest rank in the great style whom we have*; this I take as certain.» (*ibid.*, 63).<sup>330</sup>

Milton, para além de ser constante nos seus méritos como nenhum outro, é também, para Arnold, o representante icónico do atributo fundamental que Goethe prescrevia para todos os grandes artistas: «[...] the *arquitectonics* [sic], as Goethe would have called them, of *Paradise Lost*; in these, too, the power of Milton’s art is remarkable.» (*ibid.*, 63). E com estes atributos miltonianos fixados e louvados, o ensaio de Arnold avança com uma afirmação lapidar:

---

<sup>329</sup> Pessoa retomará esta ideia miltoniana da “petrificação” como uma “intimação” de imortalidade, já prefigurada em *Antinous*, e esta mesma ideia terá um papel central ainda no poema “O último Sortilégio” (PRES 29<sup>o</sup>) e na descrição que Álvaro de Campos apresentou de Caeiro nas suas “Notas para a Recordação”, como será desenvolvido na seguinte secção do presente estudo (cf. 3.2).

<sup>330</sup> O itálico corresponde ao sublinhado de Pessoa no seu exemplar.

In our race are thousands of readers, presently there will be millions, who know not a word of Greek and Latin, and will never learn those languages. If this host of readers are ever to gain any sense of the power and charm of the great poets of antiquity, their way to gain it is not through translations of the ancients, *but through the original poetry of Milton, who has the like power and charm, because he has the like great style.*

(*ibid.*, 66)<sup>331</sup>

O Milton que Arnold elogia é a presença transposta dos “antigos” na língua inglesa. É por este motivo que as suas obras devem ser procuradas como bálsamos paliativos dos vícios da idade moderna. A sua poesia é uma presença concreta e adequada da grandeza do passado nos meios modernos. Milton, aqui, resulta, literalmente, numa espécie de inglês puritano com alma de grego pagão. É notório que o tipo de existência que Pessoa desejou afirmar para Alberto Caeiro, como vértice da reconstrução “encarnada” do objectivismo absoluto dos gregos, nos termos em que o inconcluso prefácio de Ricardo Reis e as obras esboçadas de António Mora explicariam (*cf.* 2.2), é de uma natureza semelhante. O que Arnold descreve como sendo o paganismo de Milton, virá servir de modelo ao paganismo de Caeiro, segundo o modo como é descrito pelos seus discípulos.

Nesta linha argumentativa, encontram-se na obra de Pessoa duas afirmações intercambiáveis, porque sinónimas, acerca de Álvaro de Campos. O poeta da “Ode Martitima” é descrito como sendo «a Whitman with a Greek poet inside»; e imediatamente a seguir é descrito como sendo parente de Milton: «He has all the power of intellectual, emotional and physical sensation that characterised Whitman. But he has the precisely opposite trait – a Power of construction and orderly development of a poem that no poet since Milton has attained.» (SEN, 216). Pessoa concordou desde então com as afirmações deste seu precursor acerca do lugar paradigmático de Milton na história literária, e adoptou como seu o valor intercambiável que Milton adquiriu nas descrições de Arnold, para actualizar os gregos no mundo moderno, ou ainda para substituí-los como é insinuado num texto aqui já citado, que fala acerca de um banho terapêutico de Milton para curar o excesso de sentimentalidade cristã: «Nor is it needed that we go to the ancients. A bath in the divine completeness of Milton soon brings us to that purity of taste to which Shakespeare sounds false and Hugo is impossible to read.» [*cf.* BNP 14<sup>2</sup>-30<sup>v</sup>].

Dito isto, e voltando à carta de Pessoa de 1916 ao editor inglês, note-se como a continuidade do argumento arnoldiano a respeito de Milton, antes de domesticar o campo de inquirição, permitindo a Pessoa o uso de argumentos de autoridade para caminhar

---

<sup>331</sup> O fim do trecho apresenta um sublinhado duplo por parte de Pessoa na margem esquerda do seu exemplar.



simplesmente por onde outros já o tinham feito, traz ao debate um elemento difícil e polémico precisamente porquanto é importante:

Personally, I confess that I tend ever more and more to put Milton above Shakespeare as a poet. But —I must confess — in so far as I am anything (and I try hard not to be the same thing three minutes running, because that is bad aesthetic hygiene) I am a pagan, and I am therefore rather with the pagan artist Milton than with the Christian artist Shakespeare. All this, however, is *passim*, and I hope you will excuse its insertion into this place.

(BNP 20-87; SEN, 404)

Simplesmente não é verdade que o assunto seja simples *passim*, e o desenvolvimento da carta o demonstra. Em primeiro lugar, a inserção da caracterização religiosa de Shakespeare o “cristão”, e de Milton o “pagão”, no contexto da apresentação do Sensacionismo como movimento literário que pretendia ir além dos propósitos de outros movimentos finisseculares, é fundamental por motivos que Pessoa explicou a Armando Côrtes-Rodrigues numa carta de Janeiro de 1915, aqui várias vezes citada, na qual disse de si mesmo que era «fundamentalmente um espírito religioso», consciente do seu dever para com a «terrível e religiosa missão que todo homem de génio recebe de Deus com o seu génio.» (cf. COR I, 140; e 1.3 e 2.1). Que Shakespeare e Milton sejam caracterizados como figuras marcadamente religiosas é, portanto, uma maneira de atribuir-lhes uma posição genealógica nesse tipo de arte que ele próprio se propunha fazer, e que se pretende muito diferente daquela de certos contemporâneos e predecessores imediatos. Em segundo lugar, mas talvez primeiro em importância, Pessoa afirma aqui sobre si próprio com determinação que «in so far as I am anything [...] I am a pagan», consolidando o seu lugar ao lado do Milton, caracterizado do mesmo modo. Não obstante, imediatamente antes desta asserção ser inscrita na carta, fora advertido de que este tipo de afirmações não poderiam ser nada senão passageiras: «I try hard not to be the same thing three minutes running, because that is bad aesthetic hygiene.» [BNP 20-87; SEN, 404]. Poucas linhas mais à frente vê-se o quão rápido passarão os tais “três minutos” de paganismo, mas aqui, curiosamente, o motivo principal apresenta-se como sendo de natureza estética e não religiosa. Pessoa joga o malabarismo constante de substituir uma preocupação religiosa por outra de tipo estético, e é muito difícil para qualquer crítico fixar qual das duas acaba por ocupar a posição dominante.

Não obstante, o último parágrafo da carta ao editor inglês é uma particular reformulação do comumente chamado mito platónico das formas, virado do avesso por meio de uma substancial alteração. O resultado é uma encenação narrativa do acto criativo,

que Pessoa inclui na sua carta, na qual o artista é descrito como alguém que está a “lançar” novas formas, organicamente construídas – ecoando uma vez mais Aristóteles –, a uma dimensão ignota, apresentada como o reino da verdade, ou, dito de um modo mais adequado, da “plenitude da forma”:

I sometimes hold that a poem — I would also say a painting or a statue, but I do not consider sculpture and painting arts, but only perfected artisans' work — is a person, a living human being, belongs in bodily presence and real fleshly existence to another world, into which our imagination throws him, his aspect to us, as we read him in this world, being no more than the imperfect shadow of that reality of beauty which is divine elsewhere.

(*ibid.*)

Nesta descrição, tem-lhe sido atribuída ao artista e à sua ferramenta – “a imaginação” – uma faculdade que Platão não teria aceiteado, e pela qual fica isento do regime de sequencialidade degenerativa que o grego condenara na sua descrição da “mimeses” no capítulo X d’*A República*. Porém, no campo da realização concreta, isto é, daquilo que dessa nova forma que o artista concebe se pode “ler” no mundo actual, a presença do “ente” que existe plenamente numa outra dimensão é um vestígio imperfeito e derivativo, “não mais que uma sombra imperfeita” do que num outro lugar é “divino”, mas que a esse lugar chegou devido à acção do artista e não a uma suposta eternidade das formas como o Sócrates de Platão havia concebido. No relato pessoano não se fala de eternidade, mas de imortalidade, alteração que comporta um momento originário, embora não um fim.

Não obstante, o mais estranho desta narrativa da génese artística, e o que realmente abala a estabilidade das crenças – tão firme poucas linhas mais acima –, irrompe quando o artista confessa, na carta ao editor, o seu desejo de estabelecer uma relação directa com as formas criadas e “lançadas” à tal dimensão ignota:

I hope some Day, after death, I shall meet in their real presences the few children of these I have as yet created and I hope I shall find them beautiful in their dewy immortality. You may perhaps wonder that one who declares himself a pagan should subscribe to these imaginations. I was a pagan, however, two paragraphs above. I am one no longer as I write this. At the end of this letter I hope to be already something else.

(*ibid.*)

O autor da carta, consciente da própria mortalidade, sabe que estes desejos de resolução última após a morte no mundo presente não são bem os de um pagão, e que as suas palavras estão aqui mais próximas das de um cristão que vive na promessa de uma

realidade definitiva de plenitude após a morte – ainda que não se fale em perdas ou recuperações, emulando Milton.

Afirmando que os seres criados habitam numa «dewy immortality»<sup>332</sup>, o poeta confessa o seu desejo de participação dessa realidade à que se sente chamado, resultando, assim, imerso no conflito que o poema *Antinous* e o poemário *35 Sonnets*, entendidos como um díptico, tão detalhadamente desenvolvem (cf. 2.3). Por um lado, a esperança de se poder ser artífice de objectos imortais e que o são no mundo presente dos sentidos, da que fala o Adriano que Pessoa imaginou: «‘I shall build thee a statue that will be | To the atonished future evidence | Of my love and thy beauty and the sense | That beauty giveth of infinity.» (ANT, 10). Por outro, assoma-se aqui a angústia de se ter recebido uma missão à qual não se pode responder, ou frente à qual se ficará sempre aquém dos objectivos: «My soul was born to think that it must do | [...] And I feel beggared of infinity, | Like a true-Christian sinner, each day flesh-driven | By his own act to forfeit his wished heaven.» (*Sonnets*, V). O desejo sentimental de imortalidade, como Pessoa rapidamente reconhece enquanto escreve a carta, é um desejo que está numa linha de fronteira ténue entre cristianismo e paganismo. Pessoa aproxima-se de um certo Shakespeare, não porque este se tenha preocupado particularmente com a sua imortalidade – assunto sobre o qual Pessoa também reflectiu em múltiplas circunstâncias<sup>333</sup> – mas porque o desejo é em si mesmo uma manifestação de incompletude. Lembre-se aqui, de passagem, uma lição de Caeiro a Campos que este apontaria nas suas “Notas para a Recordação”: «Um dia disse-lhe que desejaria ser o mais livre do mundo. “Alvaro de Campos” respondeu elle, /“você e o que e sem mais nada”/.» [BNP 71A-18<sup>r</sup>; PAC, 110)].

Já defendi, no capítulo anterior, o modo como na tensão manifesta entre as duas publicações em inglês de 1918, os *Sonnets* começados em 1913 e o *Antinous* em 1915, se encontram expressas duas forças que modelam a obra heterónima de Fernando Pessoa (cf. 2.3). Também foi descrito com maior detalhe o facto de nos *Sonnets* haver uma evocação directa de Shakespeare, enquanto no *Antinous* Milton é o autor insinuado, num modo que Pessoa quis fosse evidente para qualquer conhecedor da tradição literária inglesa – como de

---

<sup>332</sup> Note-se aqui a dificuldade em traduzir para português esta expressão. Porém, perpetuando uma certa metáfora temporal, talvez se poderia traduzir por imortalidade “matinal”. Tomando uma escolha diferente na edição da *Correspondência*, Manuela Parreira da Silva traduziu por uma «imortalidade de orvalho» (COR I, 241).

<sup>333</sup> Uma ideia relevante a este respeito encontra-se numa carta de Pessoa a João Gaspar Simões de 1931, na qual a ponte entre a obra de Shakespeare e a sua relação com a posteridade e a própria obra é claramente construída: «Aguardo com muito interesse o seu novo livro. Tomara eu (em outra ordem de aguardar) poder algum [dia] dizer que eu mesmo aguardo um livro meu! Mas já o meu cofrade William Shakespeare, pessoa de alguma categoria ante os Deuses, soffria da mesma doença do outro lado da alma...» (CP, 164).

facto o foi para os críticos do *The Athenaeum*, que não deixaram de referir isto nas suas recensões (cf. PI-I, 23-24; 2.3), e também o seria para Aleister Crowley em 1929, como será referido mais adiante. Em 1916, Pessoa estaria, portanto, a expor directamente a um certo editor um aspecto profundamente instável com respeito à caracterização da sua vocação artística em termos religiosos, sendo talvez esta instabilidade a manifestação mais concreta do que ele próprio, ainda adolescente, estudou como sintoma de uma hamletiana «mania of doubt» (cf. GL, 48-50), e que caracterizou, num texto que não tem sido datado, como a verdadeira tragédia do shakespeariano príncipe de Dinamarca:

[A tragédia de Hamlet é] a de uma vontade doente incapaz de arcar com uma tarefa, ou responsabilidade, *com a qual reconhece que pode arcar, dadas que fossem certas condições, dado certo amparo á volição, mantidas certas circunstancias que permitissem uma organização de impulsos esporadicos em determinação concatenada.*

[BNP 76-69r; AL, 251]

Retomando o texto da carta através de esta perspectiva, a descrição religiosa das duas presenças tutelares da tradição literária inglesa dá um peso adicional à questão da superioridade literária miltoniana, em termos comuns ao da necessidade de reconstruir o paganismo, apresentada como objectivo da obra de Pessoa, pelo menos na faceta correspondente ao legado de Caeiro aos seus discípulos. Esta reconstrução do paganismo é, afinal, o elemento reiterativamente exposto como condição necessária para que essas obras “existam”, tanto em textos sobre o Sensacionismo, entendido como movimento literário abrangente, ou acerca do «Neo-Paganismo Portuguez» como grupo de um único homem sob vários nomes, e ainda mais definitivamente em textos que configurariam a relação entre Caeiro e os outros autores que Pessoa teria sido, de entre os quais o “Prefácio” de Reis foi tão só a primeira tentativa numa série retomada com novo ímpeto em 1929 (cf. 3.2). A questão, deste modo reformulada, transcende o que em princípio poderia parecer um simples assunto técnico de facciosismos literários sobre o uso de certas formas poéticas, ou sobre o alcance arquitectónico de determinados géneros. Assim traçada, a questão toca concretamente nas fibras mais profundas das preocupações de Pessoa como artista, e já em 1916, anuncia o que será o percurso de cristalização incompleta da obra à qual, muito mais tarde, chamou de «drama em gente». Estar à espera das condições favoráveis, ou daquele «certo amparo a volição» de que fala no texto sobre Hamlet, é aquilo que Pessoa constantemente fez durante a sua vida, como o próprio afirmava numa carta que não enviou a Gaspar Simões em 1929 «o seu estudo foi o primeiro aviso, que me a Sorte concedeu, da vigilancia dos Deuses [...]» [BNP 114<sup>1</sup>-102<sup>v</sup>; CP, 277].

A necessidade de Pessoa de aproximar-se de Milton, o pagão Milton, que sabia conceber totalidades com nenhum outro artista em toda a língua inglesa, adquire também uma descrição precisa e interiorizada na carta a Côrtes-Rodrigues de 19 de Janeiro de 1915:

A minha crise é do género das grandes crises psíquicas, que são sempre crises de incompatibilidade, quando não com os outros, por certo com nós-próprios. A minha, agora, não é de incompatibilidade comigo próprio; a minha, gradualmente adquirida, autodisciplina, tem conseguido unificar dentro de mim quantos divergentes elementos do meu carácter eram susceptíveis de harmonização. Ainda tenho muito a empreender dentro do meu espírito; disto ainda muito de uma unificação como eu a quero.

(COR I, 139)

Não é um passo interpretativo aventuroso afirmar que Pessoa, em Janeiro de 1915, falava da sua “gradualmente adquirida autodisciplina” referindo-se ao que cada vez mais na sua obra se revelava como o filão classicista do Sensacionismo, encarnado na obra poética de Ricardo Reis, no grande texto em prosa dedicado à obra de Caeiro do mesmo autor e os textos de António Mora, que por aqueles tempos cresciam em páginas inconclusivas sem nunca chegarem a conhecer uma versão impressa. Porém, Pessoa sabia que ainda não encontrara a unidade que procurava, e esta obsessão de unidade que até hoje tanta celeuma levanta entre os exegetas e editores da sua obra, é de facto a protagonista nas dinâmicas de organização constante que a mesma obra assumiu em momentos diversos do seu desenvolvimento.

Finalmente, note-se ainda que o elemento “divino” associado à grandeza de Milton foi central para Matthew Arnold, e no ensaio “Milton”, de 1888, isto mesmo foi exposto directamente num violento ataque ao idealismo democrático, em oposição a uma cosmovisão teocrática do mundo natural: «To what does [Milton] owe this supreme distinction? To nature first and foremost, to that bent of nature for inequality which to the worshippers of the average man is so unacceptable; to a gift, a divine favour. [...] Nature formed Milton to be a great poet.» (CFP 8-14B, 64). Apesar da sua violência antidemocrática – que aqui não pode senão evocar as projectadas “teorias aristocráticas” que Pessoa imaginara cerca de 1913, e frente às quais Wilde foi parco em ambições (*cf.* 1.3) –, Arnold é muito ambíguo em termos religiosos acerca da filiação divina que esta “natureza” não capitalizada ostenta.<sup>334</sup> Mas a asserção é clara quanto a “esta natureza” em

---

<sup>334</sup> O substantivo “natureza” aqui, tanto podia afiliar-se a um panteísmo cristão – à Pascoaes – como ser um campo de acção dos entes do panteão clássico que a conformam pelas suas partes – o sol, os oceanos, as trovoadas, os ventos, as estações. Arnold não afirma, neste caso, o seu credo religioso, o que sim fica claro é que aquilo que por um momento parecia aproximar-se de um tipo de descrição darwiniana da natureza, que não é um nome próprio com uma vontade forte, mas uma força modeladora dos entes vivos contrastada pelas condições de um meio, dissolve-se perante a descrição dos favoritismos de essa entidade.

particular, da qual Milton deriva directamente, e que teria uma queda pela “iniquidade”, uma “natureza” cuja dádiva é um “favor divino”.

Tendo tomado contacto com estas ideias em leituras de Arnold ou não, Pessoa tinha estas implicações sobre a relação do poeta com entes superiores muito presentes no momento em que escreveu a carta ao editor inglês. Isto pode ver-se num dos primeiros parágrafos da mesma carta: «It would be idle to pretend of Sensationism that it comes direct from the Gods or dates only from the souls of its creators, without the human concourse of forerunners or influences. But we claim for it that it is as original as any human movement.» [BNP 20-86<sup>r</sup>; SEN, 401]. A ociosidade que a este tipo de afirmações é atribuiria nesta frase, talvez por juvenil timidez, não continuará a manifestar-se do mesmo modo no processo de apresentação de futuras descrições acerca do aparecimento das obras que Pessoa assinou com outros nomes e, em particular, no que respeita à obra de Alberto Caeiro. O “Oitavo poema de O Guardador de Rebanhos” e as “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro”, publicados em 1931 na revista *presença*, prepararão o caminho para um novo tipo de narrativa acerca da natureza “revelada” da personagem Alberto Caeiro e, pela sua linhagem, do resto da obra poética de Pessoa, incluindo ainda uma parte assinada em nome próprio. O processo de afirmação da caracterização “divina”, ou de origem divina, de Caeiro terá o seu momento máximo na archi-citada carta a Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935.

Com estas considerações em mente, é possível compreender que em 1916, quando Pessoa contava apenas vinte oito anos, ainda não estava decidido a respeito da pertinência de falar de um certo modo acerca da sua obra, no plano público ou em cartas com desconhecidos em Inglaterra. Também deverá lembrar-se, como já foi aqui argumentado (cf. 2.3), que a decisão de que as obras escritas em nome alheio adquirissem uma narrativa genética que revelasse a condição ficcional dessas figuras autorais, só apareceria com clareza no fim da década de 1910, e unicamente em privado. Nos últimos dez anos da vida de Pessoa a mudança nesta determinação faz lembrar uma frase de Goethe, citada por Arnold no ensaio acerca de Milton, e que foi sublinhada por Pessoa nas páginas do seu exemplar do *Essays in Criticism*, aquando da sua leitura numa data próxima de 1930: «‘The older one grows,’ says Goethe, ‘the more one prizes natural gifts, because by no possibility can they be procured and stuck on.’» (CFP 8-14B, 64).



### 3.2 A *presença* e a nova tentativa de “ver as coisas como elas são”

*Quero preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte...  
Ele é que é decisivo.  
Tenho o plano traçado; mas não, hoje não traço planos...  
Amanhã é dia dos planos. [...]  
Depois de amanhã terei a posse pública que amanhã estudarei.  
Álvaro de Campos*

No fim do segundo capítulo do presente estudo, a história da publicação das obras de Fernando Pessoa foi recuperada até um momento de amargurado regresso à revista *Contemporanea* em Maio de 1926, para a qual Pessoa enviou várias composições poéticas (cf. FI, 254 e 256), após a falta de atenção que a revista *Athena* sofreu nos meios culturais portugueses e estrangeiros (cf. 2.3). Precisamente em Janeiro de 1926 e como gesto de obstinação que é difícil classificar se como recursivo ou desesperado, Pessoa colaborou activamente na fundação e direcção de uma nova revista, desta vez em companhia do seu cunhado Francisco Caetano Dias. A nova publicação, sob o título *A Revista de Comercio e Contabilidade*, com objectivos visivelmente distantes daqueles explicitados na *Athena*, teve seis números impressos até Junho do mesmo ano. A revista foi um palco expressivo da formação técnica do jovem Pessoa na *Commercial School* de Durban (cf. EAB, 498), e dos conhecimentos adquiridos empiricamente durante a sua ocupação quotidiana como tradutor de correspondência em escritórios comerciais, profissão que desempenhou sem interrupções desde a década de 1910 até aos anos trinta. Ainda que em alguns trechos dos textos aí publicados seja relativamente fácil afirmar, devido ao estilo expositivo característico, que o autor dos prosaicos e, talvez, utilíssimos artigos é Fernando Pessoa, o mesmo criador de *Caeiro* e companhia – já então presenças públicas –, não é imediatamente clara a relação que a revista teria, a haver alguma, com os restantes elementos da obra pessoana publicada anteriormente.<sup>335</sup>

Até 1926, o tradutor empregado em escritórios comerciais que escrevia literatura tinha dissimulado no cenário público a sua condição profissional, sobrepondo a esta a exuberância, por exemplo, do Campos do “Ultimatum”, ou ainda a dos heráldicos poemas do “Mar Português” publicados na *Contemporanea* e assinados “Fernando Pessoa”. Estas publicações pouco ou nada diziam sobre o empregado de comércio, assim como também não o revelavam as *Crónicas da vida que Passa* de 1915, também assinadas com o nome

<sup>335</sup> Basta uma citação de um dos «Aforismos, Preceptivos e considerações Varias», da autoria de Pessoa, e publicados em cada número da revista, para perceber o que Arnold chamaria do *filistinismo* (cf. *Culture and Anarchy*, 101) característico da publicação, fortemente contrastante com as pretensões da *Athena*: «No fecho das cartas onde se dá tratamento de Excelência nunca se emprega a palavra “estima”. À Excelências compete “consideração” ou “respeito”. Estima é só para as Senhorias.» (CEAE, 351).



próprio (cf. CVP). A *Revista de Comercio e Contabilidade* seria, de facto, o primeiro gesto de interacção pública explícita, por parte de Pessoa, com o que seria um análogo português daquilo que Matthew Arnold definiu, no seu famoso *Culture and Anarchy* (1869), como a classe *filistina* dos homens da Inglaterra – da qual ele próprio se reconhecia parte, embora com pretensões opostas –, que se caracterizava pela urgência da acção na transformação técnica do mundo, mostrando-se frequentemente hostil à deliberação intelectual independente, a que Arnold chamou “cultura” (cf. *Culture and Anarchy*, 101). O papel de Pessoa como director de uma revista que declarava na sua apresentação ser um objecto destinado a ser útil para uns quantos membros da sociedade bem especificados – «comerciantes feitos e comerciantes por fazer, contabilistas que o são e contabilistas que não o são» (CEAE, 248) –, e que fundava a possibilidade de continuar a ser publicada na avaliação feita por esses consumidores – «a esse público pertence o decidir, apoiando-nos ou não, se atingimos ou erramos o alvo que nos propusemos» (*ibid.*) –, constitui claramente o mais concreto e subordinado de todos os empreendimentos pessoanos, claramente distinto do que em *Orpheu* haveria de *épater* ou na *Athena* de pedagógico.<sup>336</sup> Não obstante, nas mesmas linhas de apresentação da nova revista, insinuavam-se questões que poderiam ir para além dos fins mais práticos:

A maneira de tratar os assuntos é como o tom de voz em que se fala: tanto se pode dizer a verdade em voz baixa como em voz alta. [...] Isto é dito em previsão de que se estranhe que não ponhamos na exposição de todas as matérias o ar grave de quem tem uma missão transcendente a cumprir.

(CEAE, 247)

De uma missão transcendente se tratava o assunto. Mas Pessoa, neste pedido de desculpa ao seu público *filistino*, que supõe acostumado à flema burocrática e não às liberalidades do raciocínio, disfarça também uma explicação acerca da sua multifacetada escrita para um outro público de leitores do conjunto da sua obra.

Dada a falta de clareza do tipo de relação entre aquilo que Pessoa publicara desde 1912 – embora o diverso que isto já era –, e aquilo que publicava agora na nova revista, poderia pensar-se que, como consequência da depressão causada pelo fracasso da *Athena* – intensificada pela morte da mãe, no mesmo período –, o autor se resignara a orientar a sua vida por objectivos mais práticos. Teria, por isso, aceitado uma proposta feita pelo marido da sua irmã, preocupado com o seu estado anímico, para fazer uma publicação radicalmente diferente daquelas em que até à data tinha participado. Por outro lado, numa

---

<sup>336</sup> Lembre-se uma das primeiras linhas do texto intitulado “Athena”, assinado por Fernando Pessoa, que inaugurou a revista: «Não é a cultura senão o aperfeiçoamento subjectivo da vida» (ATH nº1, 5).

versão menos derrotista dos factos, alguns indícios poderiam sugerir que Pessoa teria assumido com ímpeto renovado, precisamente em 1926, aquela que achava ser a sua “missão” de transformação civilizacional de Portugal, concentrando directamente a sua acção num aspecto específico da vida social, e falando em “voz baixa” o que noutros momentos dissera “aos gritos”. Esta atitude poderia identificar-se com o facto de uma parte considerável dos textos publicados na *Revista de Comércio e Contabilidade* serem análises e reflexões sintéticas, favoráveis à adopção de um liberalismo comercial à inglesa – isto é, precisamente o credo dos *filistinos* arnoldianos –, que Pessoa propõe seja assumido mais directamente em Portugal (cf. “A essência do comercio”, “As Algemas” e “Como os outros nos vêem”; CEAE, 260 e 268). Não é alheia a estes textos a ideia de que uma transformação económica do país pudesse acelerar o desenvolvimento do meio cultural, e que, a longo prazo, estas mudanças pudessem ser cruciais na construção de aquele meio que Fernando Pessoa achava necessário existir para que a sua glorificação como artista se consolidasse, e que a falta de recepção da *Athena* demonstrava ainda não existir.

Pensando nesta segunda versão da história, torna-se significativo que, a partir de 1925, um certo messianismo nacional, semelhante ao dos artigos d’*A Águia* que em 1912 proclamavam, para breve, o aparecimento de um “supra-Camões”, e que em textos posteriores a 1914 esteve associado, em textos inéditos, ao lançamento da obra de Alberto Caeiro, regressasse com renovada força, após que dito lançamento ter acontecido sem os efeitos almejados. A vontade transformadora do meio nacional manifestou-se concretamente após a morte da *Athena*, na forma de participações públicas de grande alcance, tais como aquela no inquérito *Portugal Vasto Império* (1926-1928), ou a impressão do folheto prontamente autocensurado *O Interregno: Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal* (1928) (cf. Barreto 2012C).<sup>337</sup> Ainda no ano de 1928, a publicação de um curioso conjunto de notas breves em jornais de Lisboa; a primeira sobre uma profética viagem de Afonso Lopes Vieira para o Brasil, com uma edição de *Os Lusíadas* na mão, e outras duas, escritas em colaboração com Augusto Ferreira Gomes, sobre as supostas actividades rituais de uma hermética «Ordem Sebastianista», que desde 1926 se preparava para receber a nova era apocalíptica em Portugal (cf. SQI, 156-295 e 297), tornam mais evidentes estas intenções. Qualquer coisa há também de anúncio vindicativo de melhores tempos vindouros para Portugal, num outro texto, publicado em 1928, sob o título “O Provincianismo Português”, em que Pessoa se dirige ao seu meio cultural para apontar-lhe

---

<sup>337</sup> Poucos dias após a publicação do folheto, Pessoa escrevia numa carta a José Régio como quem se desculpa: «foi obra que fiz a pressa, para se agradável a alguém, muito meu amigo, que me pediu que a fizesse.» (CP, 67).

as faltas, sintetizáveis no que aí é descrito como uma mesquinha síndrome enquistada na mentalidade nacional, sem deixar, porém, de formular-lhe a possível cura, concluindo o artigo com a frase: «Estamos perto de acordar, disse Novalis, quando sonhamos que sonhamos.» (CEAE, 373).<sup>338</sup> Todos estes textos partilham a característica de serem prelúdios, mais ou menos analíticos, de um grande acontecimento por vir na “civilização europeia”, e que já estaria a manifestar-se sem que a maioria do público se apercebesse. Em todos os casos referidos, os textos comportam uma acção promotora por parte do autor, que se desejava participante directo da preparação do acontecimento augurado, embora nunca fosse especificada a natureza do acontecimento. Ainda assim, os textos avisam acerca dos “sinais” auspiciosos em todos os campos da vida social, visíveis também nos elementos negativos do meio presente, como o caso do “provincianismo”.<sup>339</sup>

Que o fracasso da *Athena* tenha feito Pessoa pensar que o seu meio cultural presente – simples Portugal real com políticos reais, militares reais e escritórios comerciais – ainda não estava *pronto* para receber e apreciar o melhor da sua obra literária, é uma causa plausível do ressurgimento do ímpeto para levar a cabo acções que visavam transformar esse meio. Será precisamente a falta de prontidão dos possíveis leitores que Pessoa, em 1928, indicará como o motivo pelo qual não tencionava, «pelo menos por um largo enquanto», publicar «livro nem folheto algum»: «Não tendo público que os leia, [Fernando Pessoa] julga-se dispensado de gastar dinheiro seu que não tem.» (PRES. nº 17, 10).<sup>340</sup> Este apontamento não deveria ser lido como uma nota de rendição, mas como uma equação de ambições e possibilidades.

---

<sup>338</sup> Sobre este texto de Pessoa veja-se o ensaio de M.S Lourenço “Uma pérola para Fradique” (Lourenço, M.S, 642).

<sup>339</sup> Dentro deste marco conceptual pode ser considerado o facto de que aquilo que comumente tem sido chamado o nacionalismo de Pessoa, sempre escorregadio e nada favorável a doutrinamentos políticos, e que pode ser apontado como estando presente desde muito cedo na sua obra e nas suas aparições públicas, após 1925 e até 1935 adquire um protagonismo indiscutível (cf. SQI, 11-39). Jacinto do Prado Coelho viu com clareza este ponto numa das primeiras leituras sistemáticas que houve na crítica pessoana do “nacionalismo” do autor, e que ficou plasmada num artigo de 1964: «Pessoa propõe a Portugal, sua criatura, a aventura espiritual em que ele próprio se empenhou [...] O Quinto Império em que todos os portugueses, segundo o poeta, deveriam colaborar assemelha-se estranhamente ao que ele próprio empreende pelo desdobramento nos heterónimos [...]» (Coelho 1964, 56). É importante sublinhar que o “Portugal” que Pessoa, desde os tempos d’*A Águia* e com renovada força na última década da sua vida, apresentou a Portugal, e à comunidade de leitores aí compreendida, só tem concretização na sua obra. Afinal é ele próprio, o poeta fazedor, a realização prática do ideal que os seus textos promulgam. Tal vez o exemplo mas explícito seja um texto sobre as *Trovas do Bandarra*, redigido em 1925, e que institui a data de 1888, data do nascimento de Pessoa, como a data chave para a interpretação das profecias do sapateiro (SQI, 169). Também a este respeito, veja-se a leitura que Simões fez do nacionalismo pessoano a partir de um trecho do *Livro do Desassossego* publicado em 1931 (Simões 1971, 615-629).

<sup>340</sup> Sobre a complexa e oscilante reflexão que se manifesta na correspondência pessoana com os directores da revista *presença*, acerca da ideia de prontidão do meio receptor e correspondente vontade de publicação, veja-se a introdução de Enrico Martines, a sua edição da correspondência: (CP, 22-28). Note-se também, que o que Pessoa afirmava na sua “Tábua Bibliográfica” acerca da não existência de leitores aptos, já tinha sido afirmado na “Tábua” de Sá-Carneiro, redigida também por Pessoa (cf. PRES nº 16, 8).

É possível que, em 1926, fosse manifesto para Pessoa que o alcance dos seus objectivos dependia significativamente de características particulares do meio cultural que seria o seu primeiro receptor. Condições propiciatórias essas que o autor via, com preocupação, não estarem a ainda a manifestar-se do modo desejado (*cf.* SQI, 169). O director da *Revista de Comercio e Contabilidade* não poderia senão estar inquieto frente a um panorama que até aí não era aliciante no tocante aos seus propósitos e ambições literárias, e que se mostrara indiferente a respeito da publicação de *Athena*. Visto que aquelas características não se manifestavam com a força ou definição necessárias para serem favoráveis aos objectivos pretendidos, seria preciso alimentá-las de todos os modos possíveis. Se na época em que foram formulados «*Os Fundamentos do Sensacionismo*», entre 1915 e 1917, uma das preocupações centrais tinha sido a de explicar uma genealogia específica pela qual o meio histórico que antecedia à aparição de um movimento ou corrente literária em particular podia explicar as suas características essenciais (*cf.* 2.1), nesta fase mais tardia a questão ter-se-ia invertido radicalmente, e a preocupação seria mais a de fazer o meio ajustar-se ao objecto artístico que lhe era apresentado, para que assim o objecto inserido nele permanecesse.

A questão com que iniciei esta reflexão foi a do estado de ânimo de Fernando Pessoa após 1925, e é, precisamente, este aspecto, cuja inquirição é sempre fantasmagórica e muitas vezes ociosa, aquele que poderia determinar o que já vários estudiosos, como motivações diversas, têm vindo a demarcar como o começo de uma segunda etapa, de importância definitiva, da elaboração da obra pessoana, entre 1928 e 1935 (*cf.* Sepúlveda 2013, 67-86; Pizarro 2012, 86-95). Seja com grande *pathos* ou sem ele, o ano entre 1926 e 1927 terá sido um momento de crise, no sentido de cisão, nas convicções que forçavam a obra pessoana a tornar-se pública. Pessoa, é simples afirmá-lo, terá ficado deprimido após a *Athena* e após a morte da sua mãe, mas esta depressão não o terá afastado da sua ocupação vocacional, embora tivesse podido imiscuir-se na sua produção, imprimindo-lhe uma nota mais amargurada do que até então era comum, claramente discordante do triunfalismo estridente de etapas anteriores – de *Orpheu* à *Athena*, de *À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais* ao “Mar Português”.

A decisão de começar uma publicação de tipo comercial, poderia ter implicado para Pessoa, parcialmente, um sentimento de subordinação a uma vida ordinária, que até então tinha mantido à margem da sua vida literária. Não obstante, esta subordinação pode ser vista como a flexibilidade própria de quem encontra uma solução circunstancial para continuar a fazer aquilo que desde o princípio desejava fazer. Um aspecto que não pode ser

desconsiderado neste contexto e que permite aproximar directamente o empreendedorismo comercial de Pessoa dessa outra parte da sua obra, mais consensualmente reconhecida como literária, pode encontrar-se no facto de Bernardo Soares, que só por volta de 1928 surge como “o autor” do *Livro do Desassossego* (cf. LDD, 566), ser recorrentemente caracterizado como um modesto ajudante de guarda-livros num escritório comercial de Lisboa. A vida pacata e cinzenta de Soares, contida nas páginas do livro que “compõe”, consistiria quase exclusivamente em andar sob o sol, a chuva e outras meteorologias (cf. Feijó 2013B), entre um escritório comercial e um quarto alugado na Baixa da cidade, e em escrever desorganizada e compulsivamente nas horas vagas. Esta vida *filistina* viria substituir uma outra forma de vida anteriormente esboçada como sendo responsável pela autoria do *Livro do Desassossego*, que já existia potencialmente entre um número d’*A Águia* de 1913 e os papéis e propósitos no espólio de Pessoa. Em 1929, Soares veio, publicamente (LDD, 171), sobrepor-se a Vicente Guedes, que os textos de uma primeira campanha de prefácios para o *Livro*, redigidos mais de dez anos antes de existir o freguês da Rua dos Douradores, caracterizavam como representante de um ocioso aristocratismo, embora também possível empregado comercial.<sup>341</sup>

Já foi muitas vezes confundida a vida de Bernardo Soares com a vida do seu criador, Fernando Pessoa, porém, este último, com mágoa ou sem ela, estaria, ao conceber Soares, a explorar literariamente a “realidade comercial”, prosaica e desprezível, que, mais palpavelmente do que nunca antes, se manifestou nesta fase da sua vida, e que até então fora excluída das ficções biográficas que visavam acompanhar e retratar os seus autores-outros – engenheiros navais, médicos em exílio no continente americano ou pastores quase-anacoretas. O aproveitamento do que na vida poderia ser uma experiência pungente e onerosa, isto é, a de ocupar-se de ofícios comerciais quando se sabe ser um grande poeta, embora o público ainda não o soubesse – «[...] com a gola de um casaco de empregado de commercio erguida sem extranhezas sobre o pescoço de um poeta, [...]» [BNP 3-26; LDD, 223]<sup>342</sup> –, não se limita a introduzir na obra de Soares o elemento confessional acerca de

---

<sup>341</sup> Um estudo aprofundado sobre como a desapareição de Vicente Guedes poderá ter motivado a cissão que criou, por um lado Soares o empregado de Comercio, e, por outro, o Barão de Teive, o fidalgo suicida, torna-se relevante lembrando que Guedes tinha sido caracterizado como um uma figura rodeada por um luxo de *dandy* (cf. LDD, 125). Vejam-se, ainda, dois trechos relevantes: «V[icente] G[uedes] supportava aquella vida nulla com uma indiferença de mestre. Um stoicismo de fraco alicerçava a sua attitude mental» (*ibid.*, 146), e «[Vicente Guedes] creou definitivamente a aristocracia interior, aquella attitude de alma que mais se parece com a propria attitude de corpo de um aristocrata completo.» (*ibid.*, 149). Se houver alguma dúvida sobre a presença de Wilde nestes apontamentos, veja-se uma linha pensada para o *Livro* de Guedes numa data próxima à dos trechos aqui citados: «Falar é ter demasiada consideração pelos outros. Pela boca morrem o peixe e Oscar Wilde» (*ibid.*, 149).

<sup>342</sup> No *Livro do Dessassosego* dois autores tornam-se polos relacionais da questão de aspirações e realizações na vida artística, com um pano de fundo de frustração em ambos casos. Por um lado, Oscar Wilde, o autor da

Pessoa, que pudesse confundir o *Livro do Desassossego* com um “diário íntimo” deste último. Este mesmo aspecto poderá orientar à sua leitura face ao encontro da «autobiografia sem factos», e portanto sem vida quotidiana, que Pessoa fez Soares dizer que o livro seria: [...] a minha autobiographia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nellas nada digo, é que nada tenho que dizer.» [BNP 3-17<sup>r</sup>; LDD 219].

Acima do elemento confessional, o mesmo procedimento de adequação da experiência vital à literatura, tão explicitamente levado a cabo na preparação do *Livro do Desassossego* após 1928, é uma vez mais a manifestação concreta da mesma poética que Pessoa concebeu em anos anteriores à publicação de *Orpheu*. Isto é, a possibilidade de traduzir uma reflexão sobre a “consciência de si” do autor, para a realização escrita de uma entidade organicamente concebida, que encarnasse esta reflexão exemplificando-a, tornando o conteúdo reflexivo, potencialmente nocivo para o sujeito que sobre si próprio reflectia até a paralisia, em tropo literário materializado verbalmente sob a forma de um novo vulto autoral, sobre o qual era possível ser “objectivo”, como Caeiro e os gregos sabiam sê-lo face ao mundo natural (cf. 2.1 e Feijó 1999). A tristeza de Soares, o seu desassossego melancólico, não são os mesmos do autor que publicou poemas numa revista que ninguém comentou, nem os de um homem que acreditava estar obrigado a executar a hercúlea tarefa de mudar o mundo, para que as suas palavras pudessem perdurar com o esplendor dignificado que lhes achava meritório; nem sequer é a tristeza de alguém que escreve um livro impossível sobre o ineditismo, apesar de publicar textos, praticamente desde criança. A haver tristeza no *Livro* é a tristeza translata, a “sensação traduzida” sobre a qual tanto foi dito nos tempos do Sensacionismo, e da qual recebemos, na leitura, tão só o resultado da tradução e não o texto original, porque este fundamentalmente não era texto. Portanto, a presença desta dinâmica de “tradução” das sensações no *Livro do Desassossego* é, ainda, uma outra forma de uma mesma intenção artística, um incremento congruente na mesma sequência, embora, por diversos motivos de classificação técnica, Pessoa aceite afirmar que Soares, diferentemente de Campos, Reis e Caeiro, está de facto mais próximo de si, e que, também em contraste com estes, seria o único ao qual se poderia chamar sem simplificação inoportuna «uma personagem literaria» (CP, 199).

Contudo, a possível prevalência de um estado de depressão em que Pessoa poderia encontrar-se, entre finais de 1925 e durante 1926, poderia oferecer justificação circunstancial ao tom triunfalista com que João Gaspar Simões, e os seus colegas da revista coimbrã *Presença*, nascida em Março de 1927, proclamaram a descoberta de um génio

---

frase «most people are other people» (LDD, 184) e por outro lado, Cesário Verde o poeta que se recusava a ser sómente um empregado de comércio (*ibid.*, 190)

desconhecido. É difícil aceitar hoje que a cabeça mais visível de *Orpheu*; o mesmo homem que quase é linchado pelas impertinentes palavras de Álvaro de Campos acerca do líder republicano Afonso Costa (cf. Simões 1971, 594-598); o protagonista da polémica sobre “a literatura de Sodoma” (cf. Barreto 2012B), e o poeta português que publicara numa das mais importantes revistas literárias de língua inglesa da primeira metade do século XX, *The Athenaeum* (cf. 2.3), fosse realmente o absoluto anónimo que Gaspar Simões, com os seus olhos de vinte e quatro anos, disse ter descoberto em 1927. Porém, é isto o que o primeiro biógrafo de Pessoa afirma em 1952, e descreve do seguinte modo o primeiro contacto entre o outrora poeta de *Orpheu* e os jovens da *Presença*, aventurando-se a fantasiar acerca do efeito que a revista teria causado em Pessoa quando este a descobriu:

Qualquer coisa acontecera [...] que ajudara a erguer da apatia e do anonimato em que vivia este “correspondente estrangeiro em casas comerciais”. Efectivamente em Março de 1927 dera-se uma circunstância que muito profundamente iria influenciar Fernando Pessoa [...] É então que aparece em Coimbra uma revista de jovens em cujo primeiro número, e no seu artigo de abertura, intitulado *Literatura Viva*, o autor da *Ode Marítima* tivera a voluptuosa surpresa de ler estas linhas realmente imprevistas: “... um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo”, e dois números mais tarde, no artigo intitulado *Da geração modernista*, e escrito pelo mesmo autor – José Régio – esta afirmação ainda mais surpreendente: “Por todas estas vantagens Fernando Pessoa tem estofos de Mestre, e é o mais rico em direcções dos nossos chamados modernistas.” Estávamos em 1927. Ia principiar, realmente, o prólogo da consagração desse grande artista – desse “Mestre”, como lhe chamava a *Presença* – em quem os novos reconheciam, de facto, a estatura de um grande escritor, embora ainda não tivesse publicado um único livro.

(Simões 1971, 649)

Independente de ser ou não possível atribuir esta ênfase sobre o anonimato de Pessoa a uma vontade do crítico de ufanar-se da originalidade da descoberta, e de ter sido ele, e o seu amigo Régio, a ver o que até então ninguém tinha visto, o que as afirmações de Gaspar Simões sublinham é que, entre 1925 e 1927, haveria uma notável desproporção entre o valor e a importância que a obra de Pessoa tinha para o meio cultural português em geral, e o notável reconhecimento que uns poucos leitores começavam a cultivar. A parte negativa desta oposição já teria sido percebida pelo próprio Pessoa – que, possivelmente, antes de 1927 não tinha tido notícias do reduzido grupo de rapazes admiradores –, e esta constatação estaria na base do que tenho sugerido como sendo o regresso revigorado da intenção transformadora do meio cultural, particularmente manifesta na elaboração de muitos dos textos que Pessoa publicou depois da *Athena*, incluídos aqueles publicados na *Revista de Comércio e Contabilidade*, em 1926.

Não cabendo, de momento, aprofundar os diversos aspectos da questão do papel da revista *presença* no panorama geral da literatura portuguesa do século XX, interessa sublinhar alguns elementos nos quais Gaspar Simões baseou o seu discurso retrospectivo – vários anos após a morte de Pessoa –, acerca das que foram as intenções críticas e dos resultados práticos da revista que co-dirigia, no Portugal do fim dos anos vinte e começos dos anos trinta, exclusivamente a respeito do reconhecimento público da obra pessoana. O papel de José Régio neste período, como o próprio Simões não deixa de sublinhar, foi de vital importância. Régio, já tinha apresentado em 1925 uma dissertação de licenciatura na universidade de Coimbra, intitulada *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, na qual falava em termos moderadamente elogiosos da obra pessoana, considerando as obras de Caeiro, e de Campos como parte do conjunto (Régio 1925, 55-57). Como já foi citado das palavras de Simões, no primeiro número da *presença*, em Março de 1927, uma espécie de programa da revista (*cf.* Simões 1977, 31), assinado por Régio, foi impresso sob o título: “Literatura Viva” (*Pres.* nº 1, 1). Este breve artigo tem pelo menos três pontos que merecem detalhada atenção, antes que possa ser considerado como a grata surpresa que Gaspar Simões imaginou que fora para Pessoa.

Primeiramente, o artigo fixa uma importante consideração sobre a função do crítico na sociedade, sendo este o papel que Régio se propunha cumprir, porque considerava existir na literatura produzida em Portugal um défice de qualidade: «O verdadeiro papel do crítico é pois discernir e separar os simuladores, mais ou menos hábeis que eles sejam, dos criadores autênticos.» (*ibid.*). Como é claro no artigo, Pessoa estaria do lado dos últimos. Em segundo lugar, os dois “vícios” da literatura portuguesa que estruturam a análise de Régio são dois aspectos associados intrinsecamente à obra de Fernando Pessoa que até à data fora publicada, embora o artigo de Régio não o afirme directamente. O primeiro elemento a que Régio atende é o da “originalidade”, que não devia ser confundida com os adjectivos «*excêntrico, estranho, extravagante, bizarro...*» (*ibid.*), e que sintetiza dizendo: «Eis como também pertence à literatura morta a de um autor que pretende ser original sem personalidade própria.» (*ibid.*). O segundo, é a falta de “sinceridade”, que Régio descreve em linhas de grande interesse para o estudo da obra de Pessoa:

A expressão directa, simples, organicamente ingénua, tenta sem dúvida o artista moderno; mas não parece ser característica dêle. Os artistas de hoje mais directos, mais simples, mais ingénuos – são-no conscientemente. [...] Ora ser conscientemente ingénuo, simples, directo, já é complicar-se. A complicação que julgo ver na Arte moderna pode, pois, tomar aparências de



pouca sinceridade: o lirismo e a ironia, o abandono e atitude, o subconsciente e a razão – emaranham-se na arte de vários mestres contemporâneos.

(*ibid.*)

Na sua descrição dos “vícios” da literatura moderna em Portugal, Régio faz o reconhecimento indirecto de questões subjacentes à participação de Pessoa nas revistas *Orpheu* e *Athena*, como foi visto nos capítulos anteriores (*cf.* 1.3 e 2.3). Sem que Régio o desejasse, de certo modo o seu argumento comportaria a ideia de que tudo o que ele chamava “literatura moderna em Portugal” poderia resumir-se às publicações periódicas que Pessoa tinha fundado.<sup>343</sup>

Não obstante o quão certo e visionário era até aqui o artigo de Régio, o terceiro ponto relevante é um que possivelmente não foi recebido pelo poeta de *Orpheu* como um elogio, nem como uma consideração acertada acerca da sua obra. No último parágrafo do artigo, Régio constrói um sóbrio panteão da literatura Portuguesa, em que reserva um lugar não muito iluminado para Fernando Pessoa:

[...] é apenas por isto que os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, e as comédias de Sá de Miranda irremediavelmente mortas; que todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Bôtto; que os sonetos de Camões são maravilhosos, e os de António Ferreira massadores; que um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo; que há mais fôrça íntima em catorze versos de Antero que num poemeto de Junqueiro [...]

(*ibid.*, 2)

No apontamento Pessoa, pela primeira vez, teve oportunidade de ver-se emparelhado com nomes que seriam do seu agrado – talvez todos excepto Botto. Porém, e possivelmente sem Régio o pretender directamente, Pessoa fica associado à crítica no meio de poetas, em termos semelhantes aos do juízo que sobre ele manteve Teixeira de Pascoaes, e que muito antes tinham motivado a preocupação que Sá-Carneiro exprimia entre 1913 e 1914, quando incitava Pessoa a publicar os seus poemas antes de publicar os seus estudos analíticos (*cf.* 1.3). Meses mais tarde, Régio corrigiu-se a si próprio e descreveu Pessoa como sendo «rico de intuições e de concepções, poeta, esteta, pensador e crítico [...]» (PRES. n.º 3, 2). Mas será a questão do “crítico Pessoa” o ponto fulcral em mais dois

---

<sup>343</sup> Por um lado, estaria a artificialidade associada a vontade de *épater*, que Pessoa, antes de 1915, queria exorcizar do seu projecto artístico para ser diferente dos Wildes de Nordau (*cf.* 1.3), e que Álvaro de Campos expressa no contraste entre o seu “Opiário” e as suas “Odes”; por outro, a objectividade do Caeiro da *Athena*; a ingenuidade que nele era antiga e sincera, embora o caminho que levou até o seu olhar fosse o da resistência do mundo moderno (*cf.* 2.3 e 3.1). No meio destas duas forças encontra-se a resistência anacrónica que Ricardo Reis glosa poeticamente no seu primeiro livro de “Odes”.

artigos publicados no ano de 1927 na mesma revista, e que devem ser considerados em conjunto.

Se Régio já tinha apontado indirectamente no seu primeiro artigo da *Presença* para uma discussão crítica de elementos constitutivos das revistas *Orpheu* e *Athena*, quando reflectia acerca da “originalidade” e da “simplicidade ingénua”, que segundo ele eram escassas na moderna literatura portuguesa, uma reflexão derivada desta foi assunto do segundo artigo que publicou na revista, intitulado “Classicismo e Modernismo” (PRES n° 2, 1). Neste outro artigo, ainda que sem falar de Pessoa directamente, Régio referiu-se a uma contraposição dialéctica entre dois elementos que se alimentariam mutuamente, flutuando entre polos relacionais, o que lembra o modo como aqui foi descrito o processo de construção da obra pessoana, de inspiração pateriana, entre 1917 e 1924 (cf. 2.2). Esta apreciação apenas pode ser avançada tendo em conta que Régio, em 1927, não podia saber o tipo de desenvolvimento privado que houve nesses anos na escrita de Pessoa, e que resultou na configuração das identidades opostas Reis e Campos em relação a Caeiro. A pesar disso, ignorante dos pormenores do enredo pessoano, Régio escreveu:

[...] temos de afirmar um classicismo de todos os tempos: onde quer que o motivo inspirador e o meio de expressão se harmonizem numa realização de Beleza – aparece Arte clássica. Este equilíbrio é obra do Génio quando o Artista o consegue espontaneamente. É obra do talento, e sempre então muito menos completo, quando o acha pelo estudo, pela insistência, pela evolução consciente e provocada.

(PRES. n° 2, 1)

Nesta passagem, Régio chegou a uma conclusão a respeito da distinção entre “Génio” e “talento”, que evoca aquilo que Pessoa exprimira no seu artigo sobre António Botto na revista *Contemporanea*, em 1922. Nesse artigo, instaurava-se uma distinção entre a obra de Botto e as obras de Winckelmann e de Walter Pater a partir da qual o português ficava do lado do “talento”, enquanto aos outros estava reservado o “Génio”, estando implícita no juízo uma escala de valor (cf. 2.3). A ideia de Régio de associar o “Génio” à espontaneidade, e o talento ao estudo e ao empenho, é directamente inversa daquilo que Pessoa afirmou no seu artigo, e nesta inversão está latente um ataque contra Pessoa, que se tornaria explícito posteriormente.<sup>344</sup>

Publicado em Abril de 1927, o artigo de José Régio intitulado “Da Geração Modernista”, esteve dedicado ao estudo abertamente encomiástico das obras de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, sendo precisamente esta a ordem da

---

<sup>344</sup> Régio também escreveu para a presença um artigo acerca da “espontaneidade” e sinceridade de Botto (cf. PRES n° 13).

valoração artística aí defendida. Os três autores são descritos como os modelos a imitar preferidos pelas novas gerações, e Régio adverte, como antes dele o fizera Arnold a respeito de Shakespeare (*cf.* 3.1), que esta fixação poderia ser nociva: «A fascinação do seu talento, das suas excentricidades, dos seus achados, da sua maneira – pode até ser um perigo para a natural evolução das personalidades adolescentes...» (PRES. n° 3, 1). Entre várias intuições relevantes e, na altura, originais a respeito da apreciação da obra pessoana, como por exemplo o facto de Régio apontar para o “Ultimatum” de Campos como um programa poético que viria a manifestar-se concretamente na *Athena* (PRES. n° 3, 2)<sup>345</sup>, o que confirma o modo como o seu anterior artigo “Classicismo e Modernismo” encontrava-se sob o sinal da obra pessoana. O novo artigo apresentava a primeira crítica com pretensões totalizantes, alguma vez impressa, acerca da obra de Pessoa:

Fernando Pessoa leu muito e bem – toda a sua obra aproveitou das suas leituras... Mas o que nos seus poemas se sente *apontado ao Artista pelo crítico* está geralmente de íntimo acôrdo com o temperamento do Artista. Por todas estas vantagens Fernando Pessoa tem estofo de Mestre, e é o mais rico em direcções dos nossos chamados modernistas. Mesmo o que às vezes se vislumbra de impotência criadora na sua Arte revela superioridade intelectual. A inspiração raro o desvaira – mina-o. E quando o Artista não toma dianteira, o crítico ou o metafísico fazem de artistas... e superiormente.  
(PRES. n° 3, 2)<sup>346</sup>

Este comentário, considerado diagonalmente, poderia passar por favorável. Mas contém uma censura elucidável no confronto com às afirmações contidas no artigo “Classicismo e Modernismo”, anteriormente publicado. A conjunção dos dois artigos revela como no comentário a respeito de Sá-Carneiro, este é apodado de «nosso maior poeta contemporâneo» (*ibid.*, 1), e dele Régio diz: «Mario de Sá-Carneiro é, embora ao seu modo, um esteta – quási um precioso. Todo o mais que êle é se subjugava portanto ao seu sonho de Beleza». Posteriormente, Régio continua: «[...] o que em Mário de Sá Carneiro aparece como manifestação de génio, aparece em Fernando Pessoa raciocinado, consciente, voluntário.» (*ibid.*). Torna-se claro que o que em Sá-Carneiro é “completo” é produto da sua espontaneidade, da sua “subjugação” ao “seu sono de beleza”. Pelo contrário, dizer que

---

<sup>345</sup> Curiosamente, acerca da atenção que Régio presta ao “Ultimatum” de Campos, veja-se uma ressonância no trecho final de um extenso texto intitulado: “Literatura Livresca e Literatura Viva”, publicado em Fevereiro de 1928: «Ao lado de Marcel Proust André Gide parece pequeno: Crítico traído pelo poder criador [...] Sonho de ser tudo o que não é – por ser pouco de tudo sem nada ser completamente [...] Depois, Pirandello: poeta de ideias que se fazem carne! Malabarista esfomeado de absoluto [...] Ou Shaw, narciso sarcasta e lírico. Violador de falsas honestidades [...] e tu Chaplin, Mestre de todos os poetas modernos! Boneco mais vivo que todos os homens vivos que tu manejas... como bonecos.» (PRES n° 9, 8).

<sup>346</sup> É, não obstante, curioso que Régio tenha decidido ignorar a obra de Ricardo Reis, da que não fala em nenhum momento. Isto, talvez, poderia explicar-se lembrando a intenção inserida dissimuladamente no artigo “Classicismo e Modernismo”, de afirmar que o classicismo de Pessoa seria, no melhor dos casos, incompleto.

Pessoa tinha “lido muito” aparece como indício de que frente ao “génio” de Sá-Carneiro, o do Pessoa era o “talento”. Atributo que no artigo anterior, ficava emparentado com a erudição e o estudo. Aceitando este juízo tudo na obra de Pessoa seria preparado, filtrado, e a sua arte seria a do “crítico que aponta ao artista”, restringindo nesta dinâmica descrita como autoritária, qualquer vestígio de “espontaneidade”. Mas, nos termos de Régio, nesta perspectiva revela-se um elemento fortemente negativo na frase: «A inspiração raro o desvaira – mina-o», que Régio inseriu, e que talvez era, a final, produto de uma generosidade com os mortos – a favor de Sá-Carneiro –, mais cómoda para o jovem poeta. Em síntese, Régio estava convencido de que em Pessoa a “inspiração” não era uma questão central do seu processo criativo e que, pelo contrário, quando esta aparecia ia em detrimento da consolidação da sua obra. Tudo isto poderia não ter passado de uma intuição juvenil de um crítico suspicaz se não fosse porque Pessoa não o viu deste modo.

Revisitados os primeiros artigos de Régio, pode afirma-se que a reacção de Pessoa aos comentários do jovem crítico não foi de simples satisfação por ver o seu trabalho reconhecido, como Gaspar Simões considerou. Disto são prova os textos que nos anos seguintes Pessoa fez publicar na revista *presença*, e também vários comentários e discussões que, a partir de 1928, iniciou com estes mesmos interlocutores numa prolixa correspondência. Porém, há um ponto que desde já parece livre de dúvidas e que favorece a narração auto-indulgente que Simões concebeu mais tarde acerca dos acontecimentos. Se Pessoa podia ter tido a impressão, em 1926, de que o meio cultural que lhe servia de primeiro receptor da sua obra tratava com indiferença os seus Caeiro, Reis e Campos, os jovens da *presença* vieram demonstrar-lhe uma receptividade que até então desconhecia. Esta é a mais importante tarefa que Régio e Simões, e posteriormente Adolfo Casais Monteiro, desempenharam como directores da *presença*. Uma tarefa que o próprio Simões, descreveu concretamente anos mais tarde, embora viesse a verificar-se verdadeira num sentido diferente daquele por ele pretendido:

[...] a tal ponto eram aí [nos artigos de Régio] consciencializados os pressupostos doutrinários da *Presença* que é, graças a esses artigos, que a chamada “revolução” do *Orpheu*, esporadicamente renovada no *Portugal Futurista* [...] na *Athena* [...], na *Contemporanea* [...], adquire significado, ganha mesmo, sentido coerente [...]. O quadro da literatura e da arte nacionais só se torna visível em 1927. São as lentes que José Régio e os demais críticos presencistas emprestam ao leitor português que lhe permite ver o que ele ainda não vira.

(Simões 1977, 32-34)

Efectivamente, com a *presença*, um conceito de organicidade totalizante vem pousar sobre a obra de Pessoa, e através dela sobre a história da literatura portuguesa da primeira metade do século XX, de um modo que até então não se tinha manifestado publicamente. A data é que não é exacta, e o fenómeno virá a manifestar-se com mais força entre os anos de 1928 e 1931, como será verá a seguir. Porém, a organicidade unificadora que virá a tornar-se pública não seria resultado directo dos escritos críticos de Régio, que pretendiam resumir Pessoa a um Mestre “talentoso”, despojado de espontaneidade e vedado de inspiração. Seria, na realidade, um correlato destes artigos, e de outros posteriores, cristalizados na forma de respostas de Pessoa aos comentários dos presencistas, que finalmente explicitariam a coerência pressuposta em todas as publicações pessoanas anteriores, que Simões achava não existir antes do olhar de Régio.

Posto isto, torna-se evidente que, entre 1926 e 1927, Pessoa viveu um momento da sua vida particularmente marcado por uma noção de crítica, meio cultural e reconhecimento, que haveria de determinar o modo como nos anos seguintes empreendeu novos projectos, retomou alguns antigos e descartou ou adiou, indeterminadamente, outros tantos. Considerando estas características do contexto, não pode ser simples curiosidade que numa folha do espólio [BNP 117-45<sup>v</sup>] exista uma lista com livros que Pessoa pretendia adquirir, cuja redacção deverá ser de uma data próxima de 1928, e na qual aparecem uma edição das obras completas de O’Henry – traduzido por Pessoa na *Athena* –, os títulos *Eminent Victorians* e o *Books and Characters* de Lytton Strachey, crítico e biógrafo do grupo de Bloomsbury, justo ao lado dos dois volumes dos *Essays in Criticism* de Matthew Arnold.<sup>347</sup>

No primeiro volume dos ensaios de Arnold, encontra-se o influente “The Function of Criticism at the Present Time”, muito sublinhado no exemplar da biblioteca particular. Neste ensaio, Arnold explica com detalhe as razões, já esboçadas no seu prefácio de 1853, pelas quais na sua época era prioritário fazer um tipo de crítica (*criticism*) que, voltando ao olhar objectivo dos clássicos gregos e romanos, conseguisse “ver o objecto como ele é em si mesmo”, para assim preparar o caminho para o surgimento de uma nova arte que substituísse o romanticismo, esgotado e em declínio após Wordsworth, dos Keats e de outros autores obnubilados pela nociva influência de Shakespeare (*cf.* CFP 8-15, 11-12).<sup>348</sup> Parece evidente que Pessoa já conhecia os ensaios de Arnold muito antes de adquirir os

---

<sup>347</sup> Na folha encontram-se dois poemas datados de «3-1928». As datas de impressão dos livros na biblioteca particular são relevantes, o primeiro volume de *Essays* de Arnold está datado de 1925 (CFP 8-14A) e o segundo de 1927 (CFP 8-14B), o *Books and Characters* de Lytton Strachey (CFP 8-530) foi impresso em 1928.

<sup>348</sup> Pessoa em 1916, como já foi aqui antes referido, concebia uma versão diferente, e mais tradicional, acerca da determinação do ponto em que o declínio do romantismo teria começado, salvando Shelley e, implicitamente, também Keats: «Suppose English romanticism had, instead of retrograding to the Tennysonian-Rossetti-Browning level, progressed right onward from Shelley [...]» (BNP 20-86<sup>v</sup>; SEN, 402)

livros que apontou como desejados nesta lista tardia, mas este conhecimento prévio não neutralizou o impacto que esta releitura teve para o autor, numa altura em que, pela primeira vez, o próprio fora tratado pela crítica como artista, erigido como Mestre e posto em causa no génio que, desde cedo, acreditava pertencer-lhe.

De facto, a partir de 1927, é relativamente fácil encontrar vestígios do Arnold dos *Essays in Criticism* em textos publicados por Pessoa. Há qualquer coisa de Arnold num texto intitulado “Ambiente”, e assinado por Álvaro de Campos, que mostra a desconfiança com que Pessoa recebeu os comentários de Régio. O número 5 da revista *presença*, com data de Junho de 1927, foi publicado com colaboração de Almada Negreiros, que fez o desenho da capa. O mesmo número incluiu um poema inédito de Mário de Sá-Carneiro intitulado “Ápice”<sup>349</sup>, um poema de Fernando Pessoa intitulado “Marinha”, e, ainda, o texto de Campos, que caracteriza o tipo de intercâmbio que haveria entre as duas gerações que aí se reuniam, e que, nos termos de Campos, não era uma simples passagem de testemunho dos velhos para os novos:

Nenhuma época transmite a outra a sua sensibilidade; transmite-lhe apenas a inteligência que teve dessa sensibilidade. [...] Cada época entrega às seguintes apenas aquilo que não foi. [...] Formando de nós próprios um conceito intelectual, formamos um deus de nós próprios. [...] Mesmo entre os grandes génios são raros os que existiram para si próprios com plena objectividade. [...] Toda expressão verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que não se sente. [...] Fingir é conhecer-se.

(PRES nº 5, 3)

As frases de Campos, formuladas como máximas, aludem indirectamente aos comentários de Régio sobre a sinceridade na literatura portuguesa contemporânea, e mais especificamente ao que Régio acusava em Pessoa de “talentoso intelectualismo”. Se Régio queria negar ao seu antecessor o reconhecimento do seu “génio” por não ser espontâneo, Campos afirma que o poeta que tudo, até si próprio, intelectualiza faz de si um «deus», e que o fingimento resulta ser a cara mais honesta de uma investigação introspectiva. O texto começa, precisamente, advertindo Régio sem o nomear, que o que podia crer ter recebido dos seus precursores não era o que pensava, e que se de Sá-Carneiro julgava receber a

---

<sup>349</sup> Não possuindo os materiais necessários para elaborar aqui uma leitura atenta deste poema de Sá-Carneiro em comparação com um corpus maior, e tendo em conta aquilo que já estava publicado em 1927, conformo-me com apontar para a possibilidade de que a escolha que Pessoa fez, quando decidiu enviar este poema a *presença* – sendo de facto ele o administrador do legado de Sá-Carneiro –, não foi inocente. A última estrofe do poema: «Tanto segredo no destino de uma vida... | É como a ideia de Norte | Preconcebida, | que sempre me acompanhou...» (PRES nº 5, 3), poderia vir questionar as veementes considerações de Régio sobre a essencial espontaneidade da poesia de Sá-Carneiro que o tornava num melhor poeta que Pessoa.

verdadeira sensibilidade sem adições, era realmente a inteligência que menosprezava em Pessoa, aquela que marcaria as épocas futuras.

O “Ambiente” que Campos descreve parece ser uma tradução do que Arnold no seu “The Function of Criticism at the Present Time” chamou «atmosphere», inserindo este conceito numa das mais contundentes apologias da importância de um crítico na sociedade que alguma vez foram feitas:

*The grand work of literary genius is a work of synthesis and exposition, not of analysis and discovery; its gift lies in the faculty of being happily inspired by a certain intellectual and spiritual atmosphere, by a certain order of ideas, when it finds itself in them; [...] But it must have the atmosphere, it must find itself amidst the order of ideas, in order to work freely [...] Criticism first; a time of true creative activity, perhaps, – which, as I have said, must inevitably be preceded amongst us by a time of criticism, – hereafter, when criticism has done its work.*

(CFP 8-14A, 5 e 18)<sup>350</sup>

Um texto redigido perto dos anos trinta, e no contexto das prosas Quinto Imperialistas de Pessoa, faz evidente que Arnold é a referência que Pessoa tinha em mente ao pensar em condições ambientais: «Homens de genio (se Deus quizer). Nenhuma transformação nacional se dá sem homens de genio, e não está em nosso poder o creal-os. Está, sim, em certo grau, crear a atmosphaera social em que elles possam surgir, de que se possa aproveitar (cf. M[atthew] Arnold).» [BNP 55J-72<sup>v</sup>; SQI, 77]. Para Arnold, é função do crítico preparar e reunir os materiais que conformarão a «atmosphere» ou o «ambiente» do tempo seguinte, labor que conseguirá realizar desempenhando abnegadamente o que ele próprio descreve como o único objectivo da crítica (*criticism*): «in all branches of knowledge [...] to see the object as in itself it really is.» (CFP 8-14A, 1). Em comunhão com Arnold, Campos afirma que o tipo de conteúdo que servirá a uma nova geração para produzir uma grande obra literária não é outra coisa que material intelectual. A grande prenda de uma época para a seguinte é espalhar pelo «ambiente» as ideias que serão sintetizáveis na obra de um novo autor, e o “génio” deste consistirá em saber aproveitar o material disponível, não só porque poderá descobri-lo espontaneamente, mas também porque terá a força para sintetizá-lo e exprimi-lo, transmitindo-o a outros.

Se Régio lamentava o excesso de erudição de Pessoa, e o modo como o estudo e a fortaleza do crítico, no seu caso, recalcitrantemente antecedia o artista, minando-o como a inspiração que não tinha, Campos poderia ainda responder por Pessoa com uma comparação que Arnold fez no mesmo ensaio entre dois grandes nomes: «[...] both Byron and Goethe had a great productive power, but Goethe’s was nourished by a great critical

---

<sup>350</sup> O itálico corresponde aos sublinhados de Pessoa no seu exemplar.

effort providing him the true materials for it [...]; Goethe knew life and the world [...] much more comprehensively and thoroughly than Byron. He knew a great deal more of them, and he knew them much more as they really are.» (*ibid.*, 6-7). Colocando Pessoa ao lado do Goethe de Arnold, o texto de Campos poderia inaugurar o que acabaria por ser uma constante correcção de leitura, cuidadosamente preparada por Pessoa, de alguns elementos da sua obra comentados pelos presencistas. Precisamente a eles seriam entregues, entre 1928 e 1935, novos textos que pretendiam satisfazê-los em pontos que antes não reconheciam. Em outros casos, ser-lhes-iam entregues textos que pretendem afirmar exactamente o contrário do que haviam afirmado.

A atitude contestatária de Campos em relação aos presencistas iria agudizar-se num episódio que tem muito de anedótico, mas que nem por isso é irrelevante. Gaspar Simões contou, num artigo publicado vários anos após a morte de Pessoa, que, no primeiro encontro presencial que ele e Régio tiveram em Lisboa com o «mestre», já em Junho de 1930, os dois jovens ficaram espantados, e posteriormente desgostosos, em vez de encontrarem Fernando Pessoa, foi um Álvaro de Campos delirante e impertinente quem lhes apareceu (*cf.* Simões 1978, 281-298). Gaspar Simões diz de si, e sobretudo de Régio, que se sentiram burlados. De facto, Régio teria interrompido a sua correspondência com Pessoa durante quase quatro anos após o episódio (*cf.* CP, 31-32), exagero que Simões, felizmente, não cometera. Mais do que a hipotética jovialidade ou descortesia de Pessoa, o que fica claro é que se, em 1927, Régio andava a exigir “literatura viva”, Pessoa lhe serviu numa dose generosa. Como acertadamente apontou Enrico Martines, na sua introdução à edição crítica das *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, Pessoa tinha tendência para verificar e pôr em causa recorrentemente «o grau de cumplicidade» (CP, 31) dos seus admiradores, camaradas e, por vezes de outros achegados, pondo-lhos em contacto directo com a sua criação, o engenheiro Álvaro de Campos.

O contacto directo da sua obra com os outros, que, como nunca antes, se manifestará na vida de Pessoa a partir de 1927, evocaria um fantasma arnoldiano que tem a sua aparição mais evidente num apontamento isolado e difícil de datar: «Ha entre mim e o mundo uma nevoa que impede que eu veja as cousas como verdadeiramente são – como são para os outros – sinto isto.» [BNP 20-16<sup>c</sup>; EAB, 143]. O optimismo epistemológico que a definição da crítica arnoldiana contém, é lembrado por Pessoa como desilusão e angustia na solidão. Mas esta versão disfórica da mesma afirmação, não é original de Pessoa. Um trecho do *Livro do Desassossego*, com data de «14/6/1932» cita discretamente Arnold, o poeta Arnold, sobre o mesmo assunto:



Ninguém compreende outro. Somos, como disse o poeta, ilhas no mar da vida; corre entre nós o mar que nos define e separa. Por mais que uma alma se exforce por saber o que é outra alma, não saberá senão o que lhe diga uma palavra – sombra disforme no chão do seu entendimento.

[BNP 3-77; LDD, 392]

Estas linhas, que prefiguram o tom do poema “Autopsicografia”, publicado na *presença* no mês de Novembro desse mesmo ano de 1932, lembram um Arnold que escrevia poemas à sua amada Marguerite, pouco tempo antes de decidir mudar de ofício:

Yes! In the sea of life enisled,  
With echoing straits between us thrown,  
Dotting the shoreless watery wild,  
We mortal millions live *alone*.  
The islands feel the enclasping flow,  
And then their endless bound they know.

[...] Who order'd, that their longing's fire  
Should be, as soon as kindled, cool'd?  
Who renders vain their deep desire? –  
A God, a God their severance ruled!  
And bade betwixt their shores to be  
The unplumb'd, salt, estranging sea.

[CFP 8-15, 90]<sup>351</sup>

---

<sup>351</sup> O poema completo encontra-se sublinhado por Pessoa no seu exemplar, o itálico é do original. Os versos «For surely once, they feel, we were | Parts of a single continent!» contêm uma evocação saudosa do mais famoso poema de John Donne, e o conjunto, a que o poema aqui citado pertence representa uma passagem da exacerbação da emotividade individual – antes do “Empedocles on Etna”, para a vontade de abstracção e especulação intelectual independente. Sobre como o conjunto de poemas, intitulado *Switzerland*, estaria relacionado com a compreensão, por parte de Arnold, de que a sua não era uma época para a poesia, mas uma época para a crítica (cf. Becht 1975 e Trilling, 160).

## Uma “Tábua Bibliográfica” e umas notas para a consolidação da obra

O facto de João Gaspar Simões acreditar que estava em condições de afirmar que antes da crítica que José Régio redigira acerca da obra de Pessoa, não existia em tal obra uma verdadeira congruência, e que esta resultava, até 1927, ante os olhos dos leitores como um acumulado de participações esporádicas e desconexas (*cf.* Simões 1977, 32-34), é um ponto que acrescenta importância à publicação da “Tábua Bibliográfica: Fernando Pessoa”, elaborada pelo próprio Pessoa para o número 17 da revista *presença*, em Dezembro de 1928. Este texto tem duas características fundamentais, e uma consequência definitiva para qualquer leitura da obra de Pessoa posterior a tal publicação. A primeira característica é que nela são escolhidos e enunciados materiais relevantes de uma história editorial, que à data cumpria já dezasseis anos. Esta enunciação serve como directriz ineludível para qualquer cânone de publicação da obra pessoana. A segunda característica é que, nesse texto, aparece, pela primeira vez em letra impressa, uma descrição classificativa totalizante da obra pessoana que a divide em duas categorias sob as etiquetas “obras ortónimas” e “obras heterónimas”. Esta divisão é uma síntese lacónica, mas com terminologia nova, de um subgénero de textos que, desde cerca de 1915, existia entre os papéis não publicados de Pessoa, e cujo objectivo seria o de explicar e justificar ante o público leitor a característica mais particular da obra, isto é, a existência de nomes de autores alheios e o seu estatuto de existência não falaciosa. A consequência directa da aparição deste texto é que, deste momento em diante, qualquer leitor de Pessoa se verá obrigado a lidar com uma terminologia não tradicional, e feita à medida da obra, para poder referir-se a ela. A aceitação da peculiaridade de certos textos e do estranhamento que comportam por parte do leitor, podia estar já implícito nos materiais anteriormente publicados, mas só em 1928 a sua enunciação directa vem fazer parte constitutiva do mesmo tipo de estranhamento que pretendem.

São estes três elementos que favorecem a necessidade, que tem vindo a ser progressivamente, sublinhada por vários estudiosos (*cf.* Sepúlveda 2013; Pizarro 2012), de reconhecer uma segunda etapa na elaboração da obra pessoana, começada em 1928 e prolongada até à morte prematura do autor em 1935. Esta segunda etapa pretende ter uma ingerência directa sobre tudo o que anteriormente fora publicado, e modifica o modo como cada uma dessas partes da obra aspirava a concretização de uma totalidade, quer esta se verifique ou não. Este tipo de ênfase cronológica na sucessão dos textos pessoanos levanta questões sobre a natureza dum processo criativo que Pessoa começou a descrever

publicamente em 1928 – embora já tivesse feito tentativas e redigido esboços, bastante antes disso –, em termos que recorrentemente mantêm uma relação conflituosa com informações filológicas contidas nos materiais que habitam o seu espólio (*cf.* Castro em MC).

Começando pelo aspecto organizativo da “Tábua”, torna-se significativo corroborar, a partir de informações extraídas da correspondência que Pessoa manteve com José Régio, e, ainda, de materiais preparatórios do texto publicado que permaneceram no espólio, que a elaboração da “Tábua” não foi uma tarefa precipitada, na qual um Pessoa confiado à memória, ou desinteressado pela organização pública da sua história editorial, deixou lacunas por simples descuido. Pelo menos desde Maio de 1928 (*cf.* CP, 67), Pessoa escreve acerca do pedido que lhe foi feito, para preparar duas “Tábuas Bibliográficas”; uma de Mário de Sá-Carneiro, que efectivamente foi publicada no número 16 da *presença* em Novembro de 1928 (*cf.* PRES nº 16, 8); e uma outra, a respeito de si próprio, que enviou a 6 de Dezembro desse ano (*cf. ibid.*, 73), e que foi publicada no número da revista correspondente ao mesmo mês de Dezembro. Entre os sete meses que separam estas datas, a correspondência entre Pessoa e Régio refere por várias vezes o assunto, e ainda que, nas cartas Pessoa responsabilize os seus esquecimentos e as perdas de documentos preparativos pela demora no envio, é evidente a atenção, ou pelo menos a ansiedade, com que assumiu a tarefa.

No espólio sobreviveu o que poderia ter sido um dos esboços da “Tábua” [BNP 189<sup>r</sup>; PAC, 298], e no contraste entre a informação aí contida e aquela que efectivamente apareceu impressa na *presença*, insinuam-se informações sobre o processo de escolha dos textos listados, caracterizando o resultado como um produto mais ponderado daquilo que a correspondência sugere. No dito documento do espólio, dactilografado mas com múltiplas intervenções manuscritas posteriores redigidas a caneta e a lápis<sup>352</sup>, são listadas as seguintes obras, até então impressas sob a assinatura “Fernando Pessoa”, em diversas publicações e reunidas agora sob a categoria «*Escriptos orthonyms*», que aí aparecia pela primeira vez (*cf.* Sepúlveda 2013, 216), dividida em três grupos: em inglês, «Antinous, 1918», «35 Sonnets, 1918», «English Poems (I-II, 1922)», «English Poems, III, 1922»; em português, «O Interregno – Defeza e Justificação da Dictadura Militar em Portugal, 1928»; colaborações em revistas, «O Marinheiro [...] (1915, Março)», «Chuva Obliqua, Poemas-Intersecções [...] (Junho, 1915)», «O Banqueiro Anarchista [...]» (1922), «Antonio Botto e o Ideal Esthetico

---

<sup>352</sup> Esta informação material serve para sugerir que o trabalho de escrita deste trecho teve pelo menos dois momentos de revisão, o que favorece o argumento acerca do empenho que Pessoa dedicou ao cumprimento da tarefa. Pela sucessão das substituições, torna-se evidente que a ordem das intervenções é: primeiro o documento dactilografado, depois as intervenções a caneta e finalmente as intervenções a lápis.

em Portugal» (1922) e «Mar Portuguez» [BNP 189; PAC, 298-299]. Possivelmente atento à negligência da lista relativamente a uma parte considerável da história de publicações em nome próprio, Pessoa apontou posteriormente, a caneta e ao lado da lista, os nomes das revistas em que estas e outras colaborações, não referidas pontualmente, apareceram, fixando a ordem cronológica da publicação: «Aguia», «Orpheu», «Portugal Futurista», «Contemporanea», «Athena» e «Presença». Ainda num terceiro momento da redacção, Pessoa inseriu a lápis nesta lista, entre a *Athena* e a *presença*, a «Rev[ista] de Com[ercio] e Contabilidade», o que sublinha a intenção de aproximar elementos da sua obra que pareceriam, num primeiro momento, distantes das características do resto do conjunto. No fim do documento, e separado por um traço que isola os *itens* do resto das listas contidas, foram inscritos outros títulos de textos também publicados por Pessoa, e assinados com o seu nome, à excepção de um: «Res[posta] ao Inq[ueri]t[o]. Portugal Vasto Imperio», «Entrev[ista] na Revista Portug[ueza]», e a indicação: «J.B. Angioletti» (cf. PAC, 299). Deste modo, e ainda que com omissões significativas, este rascunho apresentava um panorama bastante abrangente da história de edição da obra pessoana até 1928.

Na versão da “Tábua Bibliográfica”, publicada na *presença*, a lista de obras sob o nome “Fernando Pessoa” aparece com diversas alterações, apresentando rejeições e inclusões. Na versão impressa foram acrescentados os textos *Sobre um Manifesto de Estudantes*, de 1923, «a narração exacta e conmovida do que é o Conto do Vigário», publicado no diário *Sol* em 1926 e republicada com alterações em 1929<sup>353</sup>, e são referidos pontualmente os três artigos acerca da “Nova Poesia Portuguesa”, publicados em 1912 na revista *A Águia*, acompanhados de uma nota evocativa que os reabilitava: «[...] vale, contudo, a pena registar uns artigos [...] sobretudo pela irritação que causou o anúncio nelles feito do “próximo apparecimento do super-Camões.» (PRES n° 17, 10). A respeito da publicação de poemas “de Fernando Pessoa”, na versão impressa, foi referido pontualmente o conjunto «Alguns poemas», publicado na *Athena*, que incluía o poema: “Gládio” –, e o poema “Ela Canta, pobre ceifeira”, entre outros (ATH n° 3, 81 e 88). Porém, não aparecem na versão impressa da “Tábua” vários elementos aludidos no esboço do espólio, como, por exemplo, os artigos da *Revista do Comercio e Contabilidade*.<sup>354</sup> É muito

<sup>353</sup> A importância deste texto tem começado a ser sublinhada pelos críticos da obra Pessoa recentemente. Um maior aprofundamento será possível quando esteja impressa uma edição, organizada por Humberto Brito, dos materiais associados a este texto, e à relação entre criação literária e vigarice.

<sup>354</sup> Também foi excluída a colaboração no Inquérito *Portugal Vasto Império*, a publicação da entrevista na *Revista Portugueza*, o texto assinado G.B. Angioletti e ainda não são referidas participações de Pessoa em nome próprio na *Portugal Futurista*, nem na *Exílio* ou na *Centauro* – estas duas revistas são omitidas de todas as recompilações que Pessoa redigiu nesta última fase da sua vida. De igual modo não chegou à versão impressa da “Tábua” a referência ao artigo «Antonio Botto e o ideal Esthetico em Portugal» e foram dadas como inexistentes as colaborações em nome próprio nos números da revista *Contemporanea*, publicadas durante o

possível que alguns destes cortes respondessem a esquecimento, mas também é possível que a necessidade de síntese, adequada ao tipo de publicação, radicalizasse o critério de selecção. Não obstante, corrobora-se que, independentemente dos motivos que limitaram as escolhas, no momento em que Pessoa se viu empurrado à concretização do pedido que lhe fizeram os editores da *presença*, se tenha visto levado, para estes fins, a uma revisitação geral de todas as partes da sua obra, até então mais ou menos dispersa. Esta revisitação traduzir-se-ia na inovadora caracterização que iria propor a todo leitor que lesse os seus textos daí em diante, e é neste contexto que a narrativa sobre as categorias de obras “ortónimas” e “heterónimas”, aparece como reflexão decorrente de uma visão panorâmica da obra, que se intensifica a partir de 1928 e se estende até 1935, começando nesse primeiro ano a manifestar-se publicamente, em termos até então inéditos.

Precisamente, no esboço da “Tábua” aqui citado, aparece uma outra listagem das obras de Fernando Pessoa, claramente separadas daquela reunida sob a categoria «*Escriptos orthonymos*», e escrita, desta vez, à caneta e num momento posterior.<sup>355</sup> Esta lista não possui no esboço um cabeçalho categórico como a precedente, e o conjunto aparece dividido em três partes: «Alberto Caeiro – “Escolha de Poemas” (Athena Nos. 4 e 5)»; «Ricardo Reis – “Odes”, Livro I (Athena, No.I) | Varias odes in “Presença”»; e, finalmente, «Alvaro de Campos – “Opiario” e “Ode Triumphal” [...] “Ode Maritima” [...] Ultimatum [...] Aviso por causa da moral. 1923» [BNP 189<sup>r</sup>; PAC, 299]. Verifica-se, então, que também no caso de Campos as suas publicações foram significativamente resumidas. Contudo, após a redacção desta lista, Pessoa inseriu no documento uma descrição explicativa de carácter totalizante, à margem e manuscrita a lápis, que esboça a configuração de uma categoria que subordinaria todas estas obras: «são entidades com similitude propria, sentimentos que eu não tenho, opiniões que não aceito[.] Seus escriptos são obras alheias, embora, por acaso sejam minhas.» (PAC, 298). Ficava nestes termos esboçada a primeira definição concreta de heterónimos que Pessoa pensou publicar, termos que partiam precisamente de uma descrição problemática da relação entre uma primeira pessoa, autor “por acaso” de obras alheias, e os nomes de outros autores.

Na “Tábua Bibliográfica” publicada na *presença*, redigida na sua totalidade na terceira pessoa, e após um breve parágrafo com informações biográficas que pretendiam salientar a

---

ano de 1926 (*cf.* 2.3); também acabaram por ser excluídas as participações que até então tinham sido publicadas na revista *presença*, esta última exclusão – a que mais evidentemente parece tratar-se de um esquecimento involuntário – motivando uma justificação que Pessoa oferece a Régio na já referida carta de 6 de Dezembro de 1928 (CP, 73).

<sup>355</sup> Porventura esta divisão dos momentos de redacção poderia sugerir uma vontade inicial de Pessoa em publicar uma “Tábua Bibliográfica”, reunindo unicamente os materiais publicados sob o seu nome. Não obstante, isto não pode ser afirmado categoricamente.

educação inglesa que Pessoa recebera na África do Sul, o texto concentra-se em expor os conceitos propostos para a classificação da obra, começando com uma afirmação peremptória: «O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que podemos chamar *orthónymas* e *heterónymas*.» (PRES nº 17, 10). Já muito foi dito sobre esta afirmação por parte dos exegetas da obra pessoana, e recentemente uma análise detalhada realizada por Pedro Sepúlveda, sublinha a importância deste trecho, e da “Tábua” em geral, para a compreensão da obra de Pessoa como um projecto de totalidade adiada (*cf.* Sepúlveda 2013, 206-225). Recuperando algumas das ideias defendidas por Sepúlveda na sua análise, note-se que este enunciado apresenta três elementos diferenciáveis, embora as relações entre eles não sejam facilmente reconhecíveis como esquemáticas: 1) o que Fernando Pessoa escreve é subdivisível em duas categorias: 1a) obras heterónimas, e 1b) obras ortónimas, que correspondem às obras assinadas por Fernando Pessoa, mas que com esta assinatura não circunscrevem a totalidade caracterizável como tudo “aquilo que Fernando Pessoa escreve”, que permanece como categoria ulterior que abrange as restantes. Pela primeira vez, apareceram publicamente termos associados às entidades ortónimo e heterónimo, precisamente num contexto de explicações de tipo editorial – como salienta Sepúlveda – que vinha resumir o que, por exemplo, no fim da década de 1910, prefácios projectados de conjuntos de obras sob a designação «*Aspectos*», teriam feito explícito se tivessem sido publicados (*cf.* 2.3). Embora em 1928 já não fosse um segredo que Caeiro, Reis e Campos eram outros nomes de Fernando Pessoa, a “Tábua Bibliográfica” é o primeiro texto que vem afirmar publicamente que a posse desta informação por parte do leitor das obras é um requisito necessário para a compreensão destas, no conjunto ao qual pertencem e em particular.

Dito isto, e posto que a “Tábua” era o primeiro lugar no qual o público encontraria a categoria «obras heterónymas», resultava oportuna uma descrição detalhada do que aí ficava reunido. Como preâmbulo dessa descrição, Pessoa retorna a uma reflexão já antiga na sua escrita, embora nunca antes pública, e que está relacionada com a exorcização do elemento de falsidade ou insinceridade, que tão recorrentemente tinha pretendido abater em diversas descrições totalizantes – prematuramente totalizantes – da sua produção escrita; por exemplo, na famosa carta a Côrtes Rodrigues de 19 de Janeiro de 1915 (*cf.* 1.3), e ainda na carta a Francisco Fernandes Lopes, de Abril de 1918, na qual explicava em que consistia “uma estética da pseudonímia” (*cf.* 2.3). Nem em 1915 nem em 1918 Pessoa dispunha de uma terminologia personalizada como aquela que possui em 1928, para libertar-se finalmente do elemento de falsidade que poderia caracterizar a sua escrita em

nome de outros, e que era perpetuado pelo uso do termo “pseudónimo”, ou qualquer derivado desta palavra. Como bem explicou Sepúlveda, no seu estudo, a simples palavra “pseudónimo” que Pessoa usou em várias ocasiões antes de 1928, tinha um peso etimológico de valoração falaciosa, mesmo depois da sistemática descrição que particularizava o conceito, apresentada a Fernandes Lopes, e que incluía a vontade de conceber um sistema, isto é, uma rede de avaliação, que pudesse apaziguar o conteúdo “falso” de algumas formas de autoria. Como também apontou Sepúlveda, a criação de um par não dicotómico entre *ortónimo* e *heterónimo*, em que os respectivos pares concordantes podiam ser pseudónimo e autónimo, é revelador do ponderado processo de selecção que Pessoa se empenhou em fixar, ao ponto de conceber um neologismo – “*ortónimo*” – (cf. Sepúlveda 2013, 209), para finalmente integrar na sua obra as categorias descritivas precisas aos seus fins particulares:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar *orthónymas* e *heterónymas*. Não se poderá dizer que são *autónymas* e *pseudónymas*, porque deveras o não são. A obra *pseudónyma* é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a *heterónyma* é do auctor fóra da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por êlle, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

(PRES n.º 17, 10)<sup>356</sup>

Esta caracterização haveria de desmotivar a vontade de qualquer leitor de chamar pseudónimos Campos, Reis ou Caeiro, o qual já não era pouco, introduzindo um novo conceito que desde dita primeira aparição, e cada vez com maior força, tem-se visto integrado na língua portuguesa e nos estudos literários em geral, embora a sua definição exacta seja recalcitrantemente opaca e dificultada substancialmente pelos escritos atribuídos a outros projectos de autoria que foram publicados após a morte do poeta e que escaparam da classificação totalizante que Pessoa aplicou directamente a certas partes em 1928 e em anos sucessivos.<sup>357</sup>

Não obstante, lembrando que o propósito que estaria por detrás da publicação da “Tábua Bibliográfica” era responder à ideia que tinham os directores da *presença* de que, frente aos olhos do público, a obra de Pessoa – assim como a de outros “modernistas” de que também se publicaram “Tábuas”, como, Sá-Carneiro, Almada, Botto, Raúl Leal e

---

<sup>356</sup> Desta parte do texto existe mais um esboço no espólio [cf. BNP 28-93; TH 230].

<sup>357</sup> Este é o caso de Bernardo Soares e do Barão de Teive, e do antepassado mútuo Vicente Guedes. Mas também é o caso de António Mora, e, ainda de projectos de autores abandonados em diferentes alturas, como Raphael Baldaya ou Thomas Crosse – que permanecia activo por volta de 1928 (cf. Sepúlveda e Uribe 2013) –, ou outros mais juvenis como, Alexander Search e o seu precursor Charles Robert Anon, entre outras figuras menos notórias.

Mário Saa (*cf.* PRES n.ºs 16, 18, 19, 20 e 21) – não comportava uma unidade, sendo um acumulado de textos avulsos e sem continuidade fixada, torna-se fundamental o facto de Pessoa explicar, imediatamente a seguir à sua definição dos termos, o tipo particular de unidade que existiria na sua obra, em conjunto e dentro de cada uma das suas partes constitutivas:

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, trez nomes de gente – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Alvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas do auctor dellas. Fôrma cada uma espécie de drama; e todas ellas juntas formam outro drama [...] As obras destes trez poetas formam, como se disse, um conjuncto dramático: e está devidamente estudada a entreacção intellectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoases. [...] É um drama em gente, em vez de em actos.

(PRES n 17, 10)

A unidade prescrita nesta descrição das obras heterónimas com “um drama”, cujas partes são entendidas como unidades particularizadas embora interligadas, aparece como uma resposta indirecta à ideia de que, até então, a obra pessoana não tinha coesão. De facto esta exposição sistemática das relações “intelectuais” e “pessoais” dos autores de “obras heterónimas” é um momento de exemplificação directa do elemento sistemático que Pessoa expôs a Fernandes Lopes na sua carta de 1918, e que até então não tinha sido explicitamente integrado na obra. Com a “Tábua”, manifestava-se concretamente a necessidade de acrescentar esta informação na forma de uma narrativa aglutinadora, sem a qual a obra não teria sentido unitário. Se alguém, por acaso, lera os poemas de Reis na *Athena*, devia saber agora o que até então não lhe fora dito, isto é, que aqueles poemas faziam parte de um mesmo conjunto com o “Ultimatum” de Campos – num tipo de relação ainda distinta daquela que ligava o “Ultimatum” à “Ode Triunfal”. Este conhecimento das relações entre as partes devia modular qualquer leitura possível de cada uma das partes, com a consciência da existência de um “todo” chamado o que “Fernando Pessoa escreve”. A respeito desta última categoria de conjunto aglutinante, a “Tábua” adverte que o conjunto não se encontra fechado, apesar de o seu “autor” não estar, de momento, decidido a ampliar a lista de publicações no futuro imediato: «Fernando Pessoa não tenciona publicar – pelo menos por um largo enquanto – livro nem folheto nenhum. Não tendo público que os leia, julga-se dispensado de gastar inutilmente, em essa publicação dinheiro seu que não tem [...]» (*ibid.*). A afirmação deixa aberta a possibilidade de colaborar em revistas, coisa que Pessoa fez assiduamente após 1928 e que só teve uma excepção na publicação de *Mensagem* em 1934, embora os projectos de publicação de livros



e a adiada iminência deles tivesse aumentado durante os primeiros anos da década de 1930 (cf. Sepúlveda 2013, 125-155).

Apesar do objectivo da “Tábua Bibliográfica” ser o de apresentar uma clarificação nas atribuições de responsabilidades autorais de uma lista de obras a certos «nomes de gente», particularizando o tipo de individualidade que para esses autores era pretendida, o texto contém mais uma questão em aberto que dificulta este objectivo e que se tornará fundamental noutros textos redigidos por Pessoa após 1928. A “Tábua Bibliográfica” escrita por Fernando Pessoa na terceira pessoa, ao contrário, por exemplo, da nota contida no esboço da mesma, aqui antes citado, poderá requerer uma colocação dentro das duas categorias organizadoras da obra, antes fixadas, embora isto não seja explicitado no texto. A pergunta, claro está, é se a “Tábua” é um texto mais próximo daquilo que seria 1b), isto é, de obras que Fernando Pessoa escreve e assina com o seu próprio nome, ou se estaria ainda numa terceira categoria, fora das duas subdivisões, e mais directamente relacionada com o conjunto aglutinante “o que Fernando Pessoa escreve”, somando-lhe, portanto, a componente 1c): “o que Fernando Pessoa escreve sobre o que Fernando Pessoa escreve”. Embora seja possível que tal não tivesse constituído uma preocupação de Pessoa no momento de escrever o texto, não exime o leitor de hoje de enfrentar a questão, tendo presentes textos fundamentais que aparecerão mais tarde, com fortes implicações para o conjunto da obra, como a carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935. Também é impreciso na “Tábua” o lugar que 1b) ocupa com relação a 1a), e o modo particular como ambas as partes se encontram reunidas num mesmo conjunto. Isto é, qual a relação entre as obras ortónimas e as obras heterónimas, sendo que este último grupo foi descrito, inicialmente, como «As obras destes trez poetas», nomeadamente Caeiro, Campos e Reis, e só destes três autores se diz que as suas obras formam um «conjunto dramático», e unicamente a respeito de Campos e Reis é explicada a relação pedagógica com Caeiro. A “Tábua” não permite resolver estas dificuldades, pelo contrário, inaugura uma sequência de textos que virão explorar as possibilidades dramáticas desta cisão das funções da assinatura “Fernando Pessoa” quando esta aparece em determinados textos, como será visto mais à frente.

Regressando aos presencistas, grande seria o pasmo de Gaspar Simões ao encontrar estas informações publicadas na revista que editava, tão grande que tardou muitos anos a digerir a informação que Pessoa apresentou, ao ponto de ainda em 1977 continuar a argumentar que no “modernismo português” anterior à aparição da revista *presença* não houve nenhum tipo de coerência de ideias, ou, nas suas palavras, de «doutrinação estética»

(cf. Simões 1977, 31). Segundo Gaspar Simões, entre *Orpheu*, *Portugal Futurista*, *Contemporanea* e *Athena*, não houve verdadeira continuidade para além da reincidência de alguns nomes. Se isto pode, ou não, ser dito sobre cada um dos colaboradores das revistas aqui nomeadas, não é um problema a que eu pretenda atender. O que me proponho afirmar, como tenho vindo a fazer nos capítulos anteriores, é que tal afirmação não pode ser feita de forma lapidar sobre a participação de Pessoa em cada uma destas revistas, embora seja aceitável dizer que o que foi efectivamente publicado pode não revelar com a mesma claridade o que o material que permaneceu inédito mostra acerca das relações entre cada uma das partes da obra pessoana, pressupostas já antes da publicação – aceitando também que estas relações, ainda consideradas à luz dos documentos do espólio, não estejam livres de confusões e complexidades irresolúveis, como também já foi visto (cf. 2.1 e 2.2).

Se a *presença* ajudou realmente a unificar o que estava disperso na obra de Pessoa, fê-lo sobretudo servindo como palco de apresentação de novas tentativas redigidas pelo próprio Pessoa, para tornar explícito o que estava implícito, ajustando retrospectivamente, com implicações integradoras, textos que antes não as tinham, e não como resultado directo do olhar crítico de Régio ou Simões, que veio arrumar o que Pessoa deixou em desordem. Não acuso Gaspar Simões de miopia crítica na sua consideração de 1977, o seu caso será, porventura, mais adequadamente descrito como um caso de hipermetropia comum aos críticos, embora bons, perante a proximidade do presente. E não obstante, as vantagens com que um leitor de hoje pode enfrentar a obra de Pessoa, encontrar nela aqueles momentos em que o autor tencionou unir o que aparecia solto, é, em alguns casos, uma consequência directa, da teimosia e o rigor de Gaspar Simões e dos presencistas. Desde 1927 que estes jovens se obstinaram em compreender a obra do «mestre», apesar de constrangidos pela admiração, exigindo ao autor, por meio das suas leituras, que fosse mais claro quando ainda podia fazê-lo, a respeito de aspectos que não o eram, ou aventurando críticas sobre um objecto que ainda não tinham visto em toda a sua extensão e que reclamavam se fizesse público.

Foi esta insistência a que motivou Pessoa a começar a publicação do que seria uma terceira parte para a constituição da sua obra na forma de “um drama como um todo objectivo”, como o descreveu num extenso ensaio sobre o drama [cf. BNP 18-72<sup>r</sup>; cf. PET, 96]. A terceira parte desse tipo de drama, subsequente à concepção dos “carácteres” e à “enteacção” entre esses “carácteres”, foi concebida como a da apresentação da fábula «por meio e através da qual essa entreacção se realiza, essas pessoas se manifestam.» Esta terceira parte do drama dependeria do “intinto artistico” «que ordena a operação dos

outros dois [o psychologico e o dramatico] na contrucção harmonica do todo, como na execução formal de cada parte.» Era este o objectivo que se seguia, e era na apresentação dessa narrativa com pretensões totalizantes, feita pública a partir de 1928, que a obra aspirava encontrar a culminação na sua forma definitiva.

## Duas cartas, um sortilégio e a provocação de umas recordações

O momento mais importante do tipo de relação directa que aqui defendo ter existido, entre o que os presencistas estavam a escrever sobre a obra de Fernando Pessoa e o modo como isso era integrado, pelo próprio autor, numa obra que por não estar fechada mostrava a sua adaptabilidade a diversos meios, manifesta-se, paradigmaticamente, na troca de correspondência entre Pessoa e João Gaspar Simões. Este último, veio, em 1929, a substituir José Régio no labor de intermediário entre a revista e o ilustre colaborador (*cf.* CP, 32). A 26 de Junho desse ano, Gaspar Simões terá recebido uma breve carta – a primeira do remetente –, em que, um generoso Pessoa lhe agradecia a publicação de um ensaio dedicado à sua obra e à sua pessoa, incluído no livro *Temas*, junto a outros ensaios, acerca de Marcel Proust e de Fedor Dostoiévski (*cf.* CFP 8-519).<sup>358</sup> Esta carta é descrita por Pessoa como sendo um «prefácio incaracterístico a outra, que conto não demorar muito em escrever-lhe» (CP, 93), mas que nunca chegou a ser escrita. Desde a edição crítica de Enrico Martines das *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, em 1998, é sabido que a carta resultou, contrariamente ao que Pessoa disse, num epílogo sintético e muito reduzido de uma outra carta redigida mas não enviada [BNP 114<sup>1</sup>-102; CP, 275-277], num gesto que, como já o descreveu António M. Feijó, poderá ser interpretado como de autocensura: «O rascunho foi severamente contraído por expor em excesso um investimento psíquico cuja natureza Pessoa percebeu ser imprudente revelar».<sup>359</sup>

Uma leitura contextual das duas cartas, como a que proponho a seguir, oferecerá informações sobre o modo como a leitura que Pessoa fazia da crítica que outros escreviam a respeito da sua obra, era integrada nesta última, causando um efeito de reformulação retrospectiva do que pudesse ter sido, até ao momento da crítica, o possível vulto da obra, e esboçando, então, um novo vulto – enquanto totalidade projectada num futuro adiado de publicações –, que antes não fora explicitado publicamente. Este é um movimento atípico de leitura assistida que Pessoa pretendia incutir nos seus leitores críticos, a que poucas possibilidades ficavam reservadas de perseverar nas suas afirmações prévias, enfrentando

---

<sup>358</sup> Esta companhia não é informação desprezável, como o próprio Pessoa apontou, numa carta enviada a Aleister Crowley, por intermédio de Karl Germer, a 22 de Outubro de 1930: «[...] an essay on me which he wrote and inserted in his book *Temas* (it contains essays on Dostoyevsky and Proust, so I am in fair company) [...]» [EM, 362].

<sup>359</sup> António Feijó apresentou uma conferência intitulada “The Man Who Never Was”, a respeito das duas cartas a Gaspar Simões, no Congresso Internacional da Casa Fernando Pessoa em Lisboa, no mês de Novembro de 2013. Agradeço ao autor pela disponibilização do texto da conferência. Devo, também, ao mesmo autor o meu interesse particular pela figura de Gaspar Simões.

um autor que a cada momento podia, legitimamente, mudar as regras do jogo, mediante o acréscimo de novos elementos à obra.<sup>360</sup>

Na carta enviada a Gaspar Simões, Pessoa resume o sentimento de comoção, que resultara de, pela primeira vez, se ter encontrado na posição de autor estudado por um admirador que lhe reconhecia, sem reservas, o seu grande valor literário:

Escreverei, por ora, só do coração, e para assinalar o quanto me commoveu o estudo em que me analiza. [...] O que é certo é que me circumnavegou com uma atenção vigilante [...]. É sobre o honroso conceito de valia que não poderei fallar decentemente. | Conmoveu-me, digo, o seu estudo porque me tracta como realidade erpiritual e, por assim dizer, reconhece a minha existência como nação independente. | Até á próxima carta, que farei por escrever com o cérebro! Esta, como lhe disse, deflagra do coração [...]

(CP, 93)

A ênfase no elemento emotivo que estas frases comportam, poderá levantar alguma suspeita acerca das suas motivações, tratando-se aqui de um poeta descrito anteriormente como sendo “absolutamente intelectual” e para o qual se dizia que não existia expressão sincera e espontânea (cf. PRES n.º 3, 2).<sup>361</sup> Tal poeta poderia estar a disfarçar-se com roupas improvisadas para desmentir aqueles que julgavam percebê-lo – partindo do pressuposto dúbio de que o autor não quisesse ser percebido. Contudo, a carta afirmava ser um produto acalorado e comovido, e nestes termos parece ter sido recebida pelo destinatário, que respondeu agradecido, acrescentando unicamente a sua ansiedade por receber aquela outra carta que lhe era prometida e que, afinal, não chegaria (CP, 94).

Desconheço se Gaspar Simões chegou a ter notícia, após a morte do poeta, da carta que Pessoa tinha preparado antes daquela efectivamente enviada. Seja como for, o que aquela outra carta diz é notoriamente mais merecedor da caracterização que o próprio Simões atribuiu na sua biografia póstuma ao encontro de Pessoa com os artigos de Régio na *presença* (Simões 1971, 649), dizendo que estes teriam libertado Pessoa da «apatia e do

---

<sup>360</sup> Foi precisamente a esta particularidade da relação de Pessoa com os seus críticos que Ettore Finazzi-Agró caracterizou como o “Alibi Infinito” em Fernando Pessoa. A noção de Agró supõe que Pessoa iria pôr em prática este procedimento indeterminadamente. Agró reconheceu uma: «retinência programática a qualquer forma de (com)preensão [...]» (Agró, 9). Porém parece-me claro que nas críticas que lhe foram apresentadas entre 1927 e 1932, Pessoa encontrou motivos específicos para manifestar-se insatisfeito e foi isso o que fez. A condição de impossibilidade de finalidade será uma consequência colateral da morte do autor comum então a autores mortos. Considero importante não ver nos procedimentos de correcção da crítica que Pessoa fez a Simões irracionalidades sem propósitos determinados. Pessoa de facto aproveitou um momento para ser mais claro acerca de aspectos que já considerava importantes desde os começos da sua actividade pública e que não estavam a ser reconhecidos pelos seus críticos.

<sup>361</sup> Para além dos já aqui citados artigos de Régio, a este respeito veja-se uma descrição que Simões faz do conceito de arte em Pessoa, no seu livro *Temas*: «[...] A arte superior, para F. Pessoa, é a que opera através do cérebro, a que aproveita as faculdade cerebrais do homem para, encontrar o lado eterno, imutável.» (CFP 8-519, 174-175).

anonimato em que vivia», do que aqueles artigos. Talvez, num gesto de grande cortesia para com o amigo, Simões tenha feito de Régio a causa de um efeito directo no autor admirado por ambos. Efeito que, na realidade, foi fruto do seu trabalho e surtiu efeito, não na data de 1927, como disse na sua biografia de Pessoa, mas um pouco mais tarde, em Junho de 1929. Pessoa tinha elogiado Régio em termos calorosos numa carta de Janeiro desse ano (CP, 76). Também lhe faria uma dádiva, embora menos clara, quando numa carta de 1930 lhe disse que imaginava Sá-Carneiro – poeta que Régio afirmava admirar acima de Pessoa – a desfrutar os sonetos que ele publicava (*cf.* CP, 80). Porém, nada disto é comparável às afirmações que a carta não enviada a Simões continha, nem à importância que aquilo que lá foi escrito teve para a obra de Fernando Pessoa depois de 1929, apesar de não ter sido enviada ou, talvez, mesmo por isso. O texto da carta não enviada tem, de facto, uma relação directa com a concepção de um outro texto, parcialmente publicado mais tarde na *presença*, e que constitui um complemento directo de algumas informações contidas na “Tábua Bibliográfica” de 1928. Esse texto constituiria uma tentativa de preenchimento de lacunas narrativas, atendendo ainda a afirmações que Gaspar Simões incluiu no seu livro *Temas*, e que provocaram, em Pessoa, uma espécie de entusiasmo de si próprio, ao ver-se finalmente reconhecido.

Na carta que Pessoa não enviou o tom emotivo é semelhante ao da carta efectivamente enviada, mas o grau de gratidão para com o reconhecimento de Simões, é radicalmente diferente. O documento do espólio [BNP 114<sup>1</sup>-102; CP, 276-277] apresenta, no princípio, ainda uma outra formulação do tom da carta – diferente daquele que identifica a totalidade da primeira missiva e do tom da carta enviada. Este primeiro tipo de enunciação foi rejeitado após algumas linhas, que aparecem riscadas no documento, e a partir das quais se pode apreender o tom pretendido: ~~«É claro que não sei, nem posso saber, que grau de justeza ou de verdade existe nessas paginas, mas fiquei profundamente commovido com a intenção amiga que ha nellas. Não digo “amiga” no sentido de “amizade”, senão da amizade melhor.»~~ (*cf.* CP, 403). Após esta tentativa de juízo ponderado, Pessoa fez correr, no texto, o que o próprio qualifica como uma confissão do seu carácter mais íntimo, elemento completamente ausente na carta enviada:

Os acasos da vida a que chamo minha, ou a fatalidade superior que dirige todas as apparencia dos acasos, teem feito com que até agora, eu tenha sido uma personalidade objectivamente obscura. A clara affeição das suas palavras como que me liberta do que poderia com justiça considerar a antemanhã de cousa nenhuma. Pela primeira vez sinto nitidamente o sol das almas externas a minha, e não sei como agradecer-lhe o dourado matinal d’esta sensação. [...] O seu estudo commove-me e anima-me. Elle representa

a primeira tentativa – para mim inesperadíssima – de me considerar, não como um escriptor, mas como uma alma que escreve, de me encontrar na realidade e não na literatura. | O seu estudo dá-me, com o augúrio de celebridade, um momento, pelo menos entrevisto de liberação. Porque para mim – confesso-o a si sem escrupulo – só a larga celebridade seria synonymo psychico de liberdade.

[*ibid.*, 275-276]

Estas exaltadas palavras transbordam qualquer insinuação de comoção que a carta enviada manteve, e são, em si mesmas, um exemplo da gravidade com que Pessoa assumia o facto de entrar em contacto com as críticas alheias à sua obra. Todavia, esta verosímil confissão, que permaneceria inédita, ilumina significativamente o modo como, em 1929, Pessoa entendia estar a tratar o assunto da sua «larga celebridade», gozando de uma clara consciência de que era precisamente isso o que estava em causa. Esta informação não deverá ser ignorada aquando da leitura de outros projectos, como, por exemplo, os esboços do ensaio pessoano sobre a celebridade intitulado *Erostratus* que, como já notaram alguns editores, parece ter sido começado precisamente numa data próxima de 1929, retomando, mais de dez anos mais tarde, o antigo projecto *Impermanence* (*cf.* 2.3), abandonado antes de 1920 (*cf.* HERO, 23).

A carta não enviada a Gaspar Simões chegava ainda mais longe do que o mero agradecimento. Invocando directamente a questão da sinceridade, sobre a qual tanto fogo lançara Régio nos seus artigos da *presença* em 1927, e acerca da qual Simões tinha escrito um capítulo inteiro no seu livro *Temas* sob o título «O sentido da ingenuidade na arte» (CFP 8-519, 13-49), Pessoa manifesta-se directamente sobre o assunto, fazendo algumas exigências quanto ao tipo de leitura que deseja para os seus textos, num antecipo moderado do que mais tarde seria uma violenta carta de 11 de Dezembro de 1931, sobre o freudianismo da leitura de Gaspar Simões (*cf.* CP, 172-180). A este respeito, é formulada uma aceção radical do termo sinceridade, que é uma espécie de mandando de despejo quando inserido em considerações acerca de obras literárias:

A tal ponto me enredei nas fascinações de não ser eu, que me chega a ser difícil fallar com o que os outros compreendam que é sinceridade. Se me conhecesse saberia que sou sincero na conversa normal e humana; porém a conversa normal e humana não existe por escripto excepto nos que não sabem escrever.

[BNP 1141-102; CP, 277]

Pessoa, prefigurando-se o «novêlo embrulhado para o lado de dentro» que Álvaro de Campos diria um pouco mais tarde que era [PRES n°30, 11; *cf.* PAC, 96], oferecia ao seu crítico afirmações directas, precisas e sinceras – na aceção que prescrevia –, acerca de si

próprio, como «alma que escreve» e que deseja, acima de tudo a «larga celebridade». Pessoa diz poder ser sincero num sentido vulgar na «conversa normal e humana», mas sublinha que este não é o caso. Isto não deverá ser esquecido porque a oposição entre falar e escrever é recorrente na correspondência pessoana, embora com variantes significativas. Porém, a sinceridade que a carta sugere reivindicar, é a de querer ser recebida como sendo sincera. Isto é, a de ter esse efeito “compreendido” pelos outros. Mas, no caso de Simões, a acção que Pessoa pretende exercer sobre ele é ainda de maior importância. Pessoa continua a sua carta com uma promessa que tem qualquer coisa de ritualista: «Pode ser que um dia eu venha a ser realmente celebre [...] Se isso se der, não esquecerei, nem poderei esquecer, que o seu estudo foi o primeiro aviso, que me a Sorte concedeu, da vigilância dos Deuses [...]» [BNP 114<sup>1</sup>-102<sup>v</sup>; CP, 277]. Com esta frase, impregnada de uma cortesia livresca, Gaspar Simões é erigido em «primeiro aviso», e torna-se, sem poder sabê-lo, no profeta Bandarra de uma mensagem que é, ou que quer ser, “Fernando Pessoa largamente célebre”, sendo, portanto, compelido a fazer parte da obra pessoana nos termos em que Pessoa, desde então, a prefigurava. Lembre-se, pois, que a carta iniciava com o pressuposto de que Pessoa fora até então «uma personalidade objectivamente obscura». Pessoa não considerou oportuno, em 1929, enviar esta versão da carta por motivos que dificilmente poderão ser precisados. Não obstante, o autor enviou nos anos seguintes ao mesmo destinatário alguns frutos que o reconhecimento expressado por este no seu estudo teve dentro da sua obra.

Sobre futuras publicações, a carta que não foi enviada, também, se manifestava, e de um modo, aliás, curioso. Num parágrafo que contém alterações inseridas durante a redacção, Pessoa hesitava sobre o quão explícita seria fixada a relação fecundativa que a crítica de Simões tivera: «~~Hontem mesmo~~ conclui, [↑ ha dias] atravez de um exforço terrível de impersonalização, o estudo inicial de Ricardo Reis – duas simples paginas de prosa<sup>362</sup> – á obra completa de Alberto Caeiro.» [BNP 114<sup>1</sup>-102<sup>v</sup>; CP, 275]. Numa releitura do trecho – e dando aso às especulações sobre o que para Pessoa queria dizer sinceridade na escrita –, foi decidida a substituição do “ontem mesmo” inicial, que poderia insinuar uma relação directa entre os efeitos que a leitura da crítica de Simões teria tido e a conclusão de um texto específico, por um “há dias” que nada comprometia. O que Gaspar Simões não podia saber, ainda que tivesse recebido a carta, e que hoje é sabido à luz dos documentos do espólio, é que Pessoa estaria, com esta afirmação, a associar à leitura da crítica de Simões a possível conclusão de uma tarefa que se encontrava inconclusa desde, pelo menos, 1917, e

<sup>362</sup> Pessoa refere-se ao documento [BNP 21-73 e 74]. A datação deste documento não tem sido fixada em várias edições (cf. PCAC, 301-302 e AC, 209). A coincidência dos materiais da carta e do dito documento, e o facto de que este apresenta um texto de Reis significativamente diferente aos esboços do “Prefácio” anteriores sustentam a datação aqui sugerida.



que como já foi aqui detalhadamente explicado (cf. 2.2), motivou, sem sinais de acabamento, dezenas de páginas no espólio. Estas páginas, ainda hoje, resistem a uma organização definitiva, e não apresentam condições que favoreçam a sua compilação sob um critério unitário (cf. RR, 15 e 44), com uma única excepção: as duas «simples paginas de prosa» das que Pessoa falava em 1929, e que constituem um todo em si mesmas. O texto que ficou, portanto, no espólio e que começa com a frase «Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa a [16] de Abril de 1889», e conclui com o clamor triunfante: «Alegrae-vos, todos vós que choraes na maior das doenças da Historia | O Grande Pan, renasceul» [BNP 21-73; cf. AC, 15-17]<sup>363</sup>, estaria a ser associado, nas entrelinhas da carta não enviada a Simões, ao efeito emotivo que a sua crítica provocara.<sup>364</sup> Deste modo, segundo o que Pessoa conta a Simões depois do anúncio da conclusão do estudo, o primeiro indivíduo a chorar a alegria que Reis invocava, poderia ter sido Pessoa, se não fosse por um problema editorial que imediatamente refere: «Concluido o estudo, quasi chorei de alegria, mas lembrei-me depois que o entusiasmo do discípulo e a grandeza, alli expressa do mestre, se tinham passado exclusivamente em mim [...]» [BNP 114<sup>1</sup>-102<sup>1</sup>; CP, 275]. Neste contexto, é a falta de realização pública da sua obra o que aborta o ímpeto emotivo que a mesma obra comporta. A sentimentalidade deverá chegar com o leitor, como dirá Pessoa mais tarde no seu poema “Isto” (PRES n° 38, 7).

Apesar do forçoso desconhecimento de que o destinatário da carta sofria em relação à história por detrás do «estudo inicial de Ricardo Reis», o comentário da carta acerca deste texto teria implicações que Simões poderia perceber se a tivesse recebido, porque já haviam sido anunciadas na “Tábua Bibliográfica” de 1928, na qual eram esboçadas as relações entre Reis, Caeiro e Campos, e se prometia a publicação de materiais a esse respeito, tais como notas biográficas e até “fotografias” (cf. PRES n° 17, 10). Destas informações sentira Gaspar Simões necessidade no momento em que redigiu o seu capítulo sobre Pessoa para o seu primeiro livro, quando se dispôs a explorar as relações intrínsecas às obras heterónimas apesar do autor ainda não as ter explicitado em nenhum texto publicado. O exemplar do livro *Temas*, oferecido a Pessoa depois de 17 de Junho de 1929<sup>365</sup>, conserva-se na biblioteca particular deste, e a partir dele é corroborado o grande interesse com que o texto foi lido pelo seu proprietário, visível nos múltiplos sublinhados contidos nas suas páginas (CFP 8-519, 173-191).

<sup>363</sup> Esta mesma evocação aparece, também, em textos associados a António Mora, aparentemente de uma data mais próxima da publicação de *Athena* [cf. BNP 12<sup>1</sup>-99; AM, 242 e 246].

<sup>364</sup> Reis já teria preparado um prelúdio emotivo deste prefácio na *presença*. As cinco odes que até então Pessoa tinha publicado entre 1927 e 1928 partilham uma nota desconsolada (cf. PRES n° 6, 3 e n° 10, 2).

<sup>365</sup> Esta é a data da dedicatória que Gaspar Simões redigiu no exemplar (cf. CFP 8-519). Lembre-se que a carta efectivamente enviada foi datada de 26 de Junho.

Alimentando decididamente um objectivo encomiástico, resumido na frase: «Na literatura portuguesa [a obra de Fernando Pessoa] tem *um lugar solitário e supremo*» (*ibid.*, 181)<sup>366</sup>, Gaspar Simões aventurou frases generalizadoras acerca da obra de Pessoa, que, em ocasiões, foram sublinhadas pelo próprio. Uma destas afirmações sublinhadas é: «F. Pessoa pode aparecer em Alvaro de Campos, Ricardo Reis ou Alberto Caeiro, *mas na sua realidade mais natural – no seu intelectualismo*. Apenas esta característica se denuncia em todas as suas personalidades “heterónimas”, [...] *De resto, nenhum outro ponto de contacto.*» (*ibid.*, 178-179). Esta premissa argumentativa de Simões projecta-se no texto numa descrição totalizante da obra de Pessoa, que parte da problematização circular da “consciência de si” como tropo literário – embora Simões não use estes termos –, concebida pelo crítico como retorno inevitável de uma incomum capacidade intelectual sobre si própria. Para Simões, a base estruturante da obra pessoana consistiria numa espécie de circularidade da “inteligência”, que “iluminava” tudo à sua volta, fazendo inevitavelmente mais visíveis os limites obscuros que a circundavam. A oposição inteligência/sensibilidade obscura é vista por Simões como dicotomia originária da forma particular do drama pessoano: «O motivo dramático que acciona os vários personagens de F. Pessoa (as várias máscaras de F. Pessoa) é, pois, a luta entre a sua lucidez intelectual (a sua lucidez ou a sua limitação) e a sua obscuridade pessoal (a sua obscuridade ou os seus *pressentimentos* obscuros.» (CFP 8-519, 180-181). A vontade do crítico de apontar para uma faculdade específica que regeria por completo o desenvolvimento de toda a obra de Pessoa é explicitada como um fundamento de leitura, e o próprio Pessoa tomaria nota dessa vontade, o que poderia sugerir a preparação de uma resposta, como se pode inferir de uma outra frase de Simões sublinhada no mesmo exemplar: «Parece-me *só uma qualidade excepcional de domínio e auto-crítica permitir arrojados, tão conseguidos de dissociação individual.*» (*ibid.*, 178). Estas descrições de Simões, ambiciosamente abarcantes, e absolutamente originais à data da sua publicação, têm uma consequência isoladora sobre uma das partes do conjunto, nomeadamente, a parte que responde pelo nome de Fernando Pessoa. Esta consideração será posteriormente retomada pelo próprio Pessoa, e sucessivamente transformada em novo material literário em textos que servem de continuação às questões levantadas pela “Tábua Bibliográfica”, mas que Simões tentava antecipar na sua crítica.

Com os materiais publicados até 1929, Gaspar Simões viu-se na enfadonha necessidade de se pronunciar sobre um objecto que ainda não existia definitivamente – inaugurando, portanto, uma extensa tradição de exegetas pessoanos, porque as condições

---

<sup>366</sup> O itálico corresponde ao sublinhado de Pessoa no seu exemplar.

em que a obra permaneceu após a morte de Pessoa têm tornado difícil que esta venha a existir, ainda hoje, nesses termos. Note-se, porém, que a visualização das dinâmicas intrínsecas das obras heterónimas e da obra ortónima, inseridas no conjunto que abrange ambas as partes – «o que Fernando Pessoa escreve» –, e que Simões pretendia elucidar na sua crítica, tem uma semelhança suspeito com aspectos que Pessoa só viria expressar publicamente anos mais tarde, precisamente após a leitura de alguns trechos de Simões:

A cada uma das suas individualidades *heterónimas* confiará o que reconhece ser incapaz de permitir exteriorizar-se através da sua verdadeira individualidade – Fernando Pessoa. Essa mantém-se à margem, isolada, como um deus tutelar assente no etéreo empírio! [sic] [...] Alberto Caeiro é, portanto, simultâneamente, o intelectualista Fernando Pessoa, o realista Alvaro de Campos e o esteticista Ricardo Reis. *Alberto Caeiro é a síntese que Fernando Pessoa evita*<sup>367</sup> refugiando-se na sua patética concepção desumanizadora da arte: na sua tristeza de emigrado do mundo concreto.

(*ibid.*, 181-182)

Em dois parágrafos breves, Gaspar Simões apresenta três possíveis usos denotativos do nome “Fernando Pessoa”, dois dos quais potencialmente antagónicos. Quando Pessoa é descrito como um «deus tutelar», a sua condição marginal, a respeito do conjunto dramático, é erigida como característica de uma «verdadeira personalidade» isolada, em oposição ao que é suposto ser não verdadeiro, fingido ou não-sincero –termos estes relacionados com aquilo que Pessoa achava ser alheio à escrita de quem “sabia escrever”. Porém, e tendo presente que Simões descrevera o intelectualismo como a semente originária da forma dramática da obra de Pessoa “na sua totalidade” (*ibid.*, 178-179) e, portanto, como característica definidora desse «deus tutelar», imediatamente depois desta afirmação, um «intelectualista Fernando Pessoa» aparece como elemento a ser sintetizado pela figura individuada e teleológica de Alberto Caeiro, na qual todas as outras entidades desembocariam. Todavia, é a partir deste plano descritivo, – no qual Fernando Pessoa, possuidor da faculdade que tornou tudo possível, é mais um elemento ao lado de Reis e de Campos, do composto sintético Alberto Caeiro –, que Simões admite o regresso adversativo do Fernando Pessoa tutelar, que evita a síntese Caeiro, sobrevivendo-a incólume, e que dela se afasta tomando refúgio num outro produto intelectual que Simões chama de o “ideal desumanizador da arte superior”, confirmando assim o que entendia ser a «verdadeira natureza» de Pessoa (*cf. ibid.*, 176). Por outras palavras, no fim da sua descrição Gaspar Simões regressa a um ponto primordial do seu argumento, um ponto em que Caeiro não poderia sintetizar o elemento «tutelar» da obra, fixado como sendo “o

---

<sup>367</sup> O itálico corresponde ao sublinhado de Pessoa no seu exemplar.

intelectualismo de Fernando Pessoa”, que tudo concebia, incluindo a possibilidade de Caeiro sintetizar alguma coisa. Este regresso, embora compreensível, tendo em conta que o autor em causa é, de facto, Fernando Pessoa, que é suposto anteceder e suceder à existência de Caeiro, corre o perigo de caracterizar o movimento intermédio dos trânsitos entre poetas, e a síntese realizada no poeta Caeiro, como um simulacro, a final, improfícuo.<sup>368</sup>

Há que ter presente, antes de acusar Gaspar Simões de qualquer falta, que, até 1929, o único texto publicado em que Pessoa se manifestava acerca das relações intrínsecas que era suposto existirem entre as categorias de obras que compunham o conjunto «o que Fernando Pessoa escreve», era a “Tábua Bibliográfica”. Nesse texto nada fora dito acerca sobre a relação entre Caeiro e Fernando Pessoa, este último, o nome que corresponderia à designação das obras ortónimas, mas que era homónimo daquele que caracterizava o conjunto abrangente. Dizer que Caeiro sintetizava também Fernando Pessoa não é uma afirmação que decorra da informação contida na “Tábua”, nem de nenhum dos textos até então publicados. Tudo até aqui é pura olhar visionário do Bandarra-Simões.

Voltando à carta que Pessoa não enviou ao jovem crítico, lembre-se que o primeiro elemento da análise de Simões, aí posto em causa sem que ficasse explícito, seria a ideia de que o único ponto de contacto entre Pessoa e as suas “obras heterónimas” era de natureza puramente cerebral. Uma refutação desta noção subjaz à frase redigida em seguida a notificação acerca do «estudo inicial de Ricardo Reis»: «Concluído o estudo, quasi chorei de alegria, mas lembre-me depois que o entusiasmo do discípulo e a grandeza, ali expressa do mestre, se tinham passado exclusivamente em mim [...]» [BNP 1141-102<sup>o</sup>; CP, 275]. O Fernando Pessoa que Simões descrevera como entidade «tutelar» e afastada, aparece aqui comovido, «quasi» até as lágrimas, no estranho caso de alguém que diz conseguir fazer cócegas nas próprias costelas. Para além da intenção de modular as ideias de Simões a respeito da cerebralidade de Pessoa, o que este comentário também contém é uma promessa editorial que, em parte, veio a realizar-se, pois não dizia unicamente respeito ao tal estudo de Reis – que não chegou a ser publicado –, mas a uma série de textos que pudessem fazer que o «entusiasmo do discípulo» e a «grandeza do mestre» aparecessem, finalmente, ante os olhos do público. Com esses textos publicados, passariam a letra impressa os fios de uma história de relações entre poetas que Pessoa vinha enlaçando desde 1914, e que Simões intuía parcialmente, mas que nunca vira encenadas.

---

<sup>368</sup> Gaspar Simões tentou reformular este conceito no ensaio intitulado *Fernando Pessoa e as vozes da inocência*, baptizando-o de um «regresso em tensão» (cf. PRES n.º 29, 10), mas na realidade estavam aqui as bases do que depois chamaria de «palhaçada dos heterónimos.» (cf. Baptista 2010, 28).

Entre a carta efectivamente enviada a Simões, em Junho de 1929, e a publicação das “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” – texto em que, pela primeira vez, foram expostas as relações pessoais que ligam os autores da obra pessoana –, em Janeiro-Fevereiro de 1931, decorreu o ano de 1930, durante o qual a actividade crítica dos presencistas, em torno da figura de Fernando Pessoa teve um momento de apogeu. A presteza dos críticos teria sido amplamente fomentada pela constante colaboração do autor, durante esse mesmo período, tanto na revista coimbrã como noutras publicações periódicas em Portugal. Nunca antes Pessoa publicara tanto e de modo tão diverso.<sup>369</sup> Os frutos desta crescente visibilidade manifestaram-se, por exemplo, num artigo de Adolfo Casais Monteiro – o novo membro da comissão editorial da *presença* –, que no número 28 da revista, datado de Agosto-Outubro de 1930, afirmava com convicção o destaque que Pessoa devia ter no contexto da literatura europeia do século XX, em termos a que Régio e Simões, se tinham anteriormente referido de modo mais conservador. Casais Monteiro conclui o seu artigo intitulado “Mais além da poesia pura”, com um quadro de honra da literatura dos oitenta anos precedentes, na tradição ocidental: «De Baudelaire a Joyce, de Whitman a Fargue, de Fernando Pessoa a Supervielle, a Ramón Gómez de la Serna, a Maïackovsky, mil linhas se entrecruzam que desenham a imagem duma poesia que enfim merece êsse nome [...]» (PRES n° 28, 7).<sup>370</sup>

Se o objectivo vital de Pessoa, aquele que punha como condição absoluta da sua própria satisfação, e que chamava de «synonymo psiquico de liberdade» (CP, 276), era o de alcançar, enquanto autor, a «longa celebridade», então, provavelmente entre 1929 e 1931, decorreram os melhores anos da sua vida. Em 1928, Pessoa tinha publicado uma série de artigos em jornais, alguns dos quais em colaboração com Augusto Ferreira Gomes, que

<sup>369</sup> Vendo somente as edições cronológicas das obras publicadas por Pessoa, nota-se que entre 1928 e 1931 houve, por parte do autor, uma notável participação em diferentes meios. Artigos em prosa e prefácios em livros publicados nesse período foram doze (cf. CEAE, 541-542), contando o conjunto das “Notas para a recordação” como um único *item*; poemas vinte e dois (cf. FI, 260) e trechos do *Livro do Desassossego*, nove (cf. LDD, 566-575), o que perfaz um total provisório de trinta e cinco publicações. Não obstante, estas listas não estão completas, e a estas deverão somar-se os três artigos sebastianistas; dois deles publicados em colaboração com Ferreira Gomes e outro anonimamente (SQI, 156 e 295-297). Todavia, recentemente, Humberto Brito notou que um texto de Campos, já conhecido (cf. PAC, 70), intitulado “Novela Curta”, tinha sido publicado em “O Notícias Ilustrado”, a 4 de Agosto de 1929. A lista poderá, portanto, aumentar.

<sup>370</sup> Pessoa teria tido notícias da grande admiração que Casais Monteiro lhe professava antes da publicação deste artigo, em Janeiro de 1930, quando recebeu o livro *Confusão* do jovem poeta (cf. CP, 239 e CFP 8-370). Para além de dedicar-lhe um poema, Casais Monteiro escreveu a seguinte dedicatória: «A Fernando Pessoa com a maior admiração por quem é único, isolado, e superior a todos na poesia portuguesa do nosso tempos, esta humilde homenagem que quereria ser mais significativa de Adolfo Casais Monteiro.» (cf. Cardiello). A carta em que Pessoa agradece flematicamente as palavras da dedicatória de Casais Monteiro inaugurou a correspondência entre os dois, mas esta parece ter-se visto interrompida até 1933 (cf. CP, 34). Tendo em conta a sobriedade da segunda dedicatória que Casais Monteiro incluiu em *Considerações Pessoais*, oferecido a Pessoa em 1933 (CFP 8-371), poderá dizer-se que sentiu que tinha cometido um acto infantil: «A Fernando Pessoa, Ao poeta admirável, e ao não menos admirável ser pensante».

anunciavam a alba de um tempo profético para Portugal. Este trabalho não era ocioso, e transcendia o carácter de mera *blague* quando Pessoa tentava chamar a atenção de figuras internacionais a respeito destes supostos acontecimentos. Uma primeira tentativa, que não é possível afirmar se foi levada à prática, foi a de escrever a David Davidson, autor de um livro intitulado *The Great Pyramid. Its Divine Message* (CFP 1-36), para lhe explicar que a sua teoria sobre o conteúdo profético da matemática da grande pirâmide de Gizé só poderia revelar-se verdadeiramente se nos seus cálculos fossem incluídas informações extraídas da história de Portugal, que Davidson, especialmente aquelas associadas às datas do reinado e morte de Dom Sebastião (*cf.* SQI, 158 e 165-167). Um esforço posterior, mas muito semelhante, materializar-se-ia numa carta que Pessoa redigiu, no dia 20 de Abril de 1930, endereçada ao Conde Herman Keyserling [BNP 113F-58 a 61], uma figura notável na Europa da época, referido por Pierre Hourcade – o colaborador francês da *presença* – num artigo elogioso para Pessoa (PRES n° 30, 14), e que tinha vindo a Portugal no primeiro semestre de 1930 para apresentar uma conferência acerca da alma nacional.<sup>371</sup> Na carta, Pessoa pretendia corrigir Keyserling, e explicar-lhe como as suas interpretações não fariam sentido sem um conhecimento da história de Portugal, em particular de aspectos associados às *Trovas do Bandarra* e ao mito sebastianista, que Pessoa estaria disposto a oferecer quando no momento adequado. Não é possível confirmar o envio de nenhuma destas cartas, mas delas se apreende um certo *modus operandi*.

No meio destas duas possíveis tentativas, outra semelhante teve lugar, mas com um efeito muito diferente. A 4 de Dezembro de 1929, Pessoa enviou uma carta para a Mandrake Press, editora que publicava as obras de Aleister Crowley – já nessa altura uma figura célebre em toda a Europa – sugerindo uma correcção a um dos horóscopos que Crowley publicara num dos seus livros, e pedindo aos editores que comunicassem ao autor (*cf.* EM, 309). Houve efeito, e Crowley respondeu, no dia 11, tratando Pessoa como a um dos seus, «Care Frater» (EM, 310), e afirmando que estava interessado em saber mais sobre ele e os seus conhecimentos de astrologia. A resposta de Pessoa foi a de um homem que sabia o que fazia, e por isso escreveu uma carta à Mandrake enviando dois exemplares de três livros de poemas como “meras curiosidades”: os *English Poems I & II*, que contém o “Antinous”, *English Poem III* e os *35 Sonnets*, na versão de 1918. Depois de ler os poemas, Crowley agradece protocolarmente o envio, numa carta de dia 22, sublinhado o seu gosto pelos *35 Sonnets*<sup>372</sup>, e acrescenta uma nota manuscrita: «I have, indeed, taken the arrival of

<sup>371</sup> Sobre este assunto *cf.* Mota 1988.

<sup>372</sup> «In the Sonnets, or rather Quatorzians, you seem to have recaptured the original Elizabethan impulse – which is magnificent.» (EM, 311). Sobre a possível sinceridade desta afirmação, veja-se como Crowley referiu

you poetry as a definite Message, which I should like to explain in person. Will you be in Lisbon for the next three months? [...]» (EM, 311). O que seguiu, foi já referido e esmiuçado em vários estudos recentes aos quais não tenho nada para acrescentar.<sup>373</sup> Em resumo, Crowley, com uma jovem acompanhante de nome Hanni Jaeger, esteve em Lisboa durante Setembro de 1930, abandonando a cidade com a encenação de um suicídio passional, que derivou num projecto para uma novela policial, a cargo de Pessoa, com muito de *hoax* jornalístico – no estilo fradriquiano de *O Mistério da estrada de Sintra*, de Ortigão e Eça –, em que participariam activamente Pessoa e Augusto Ferreira Gomes.<sup>374</sup> De isto ficou, para além de matéria para múltiplas especulações sobre a possível iniciação de Pessoa nalgum tipo de ordem iniciática, uma avultada correspondência entre Crowley, os editores da Mandrake, Ferreira Gomes e Pessoa, claramente marcada pelo signo do desejo de celebridade de um autor de literatura. A ponte entre as reflexões de Pessoa acerca do caso Crowley e a celebridade literária foi explicitada numa das cartas ao editor da Mandrake:

All newspaper publicity is quite good as far as it goes, but it does not go very far, unless the subject is one which keeps on being dealt with in the papers. Then it automatically becomes a sort of serial publicity. You can see this very clearly in the way in which authors, who are violently written up on the first books, gradually lapse from our very memory of their names if the same publicity be not equally projected on their subsequent works.

(EM, 367)

Também na sequência da estadia de Crowley em Lisboa, é seguro apontar dois poemas publicados na *presença*, um deles no número 29 de Dezembro de 1930, assinado Fernando Pessoa e intitulado “O Último sortilégio”, e uma tradução pessoana do “Hymn to Pan” de Crowley (*cf.* CFP 1-151), posteriormente publicada no número 33 da revista, em Outubro de 1931. Porém, pelo menos acerca do primeiro destes poemas, há muito a dizer que transcende a presença de Crowley, se se aproximar o poema de outros já publicados por Pessoa antes de 1930, e que, de facto, estiveram presentes desde o começo da relação com “a besta 666”, como se viu antes.

No mesmo número em que saiu “O Último sortilégio”, foi também publicado um ensaio de João Gaspar Simões intitulado «Fernando Pessoa e as vozes da inocência», que estaria, segundo disse o autor na sua correspondência, directamente ligado ao poema.

---

Pessoa a um seu amigo, que viajava para Lisboa, em 1936, ignorante da morte do poeta (Pasi e Ferrari 2012, 289).

<sup>373</sup> Vejam-se Pasi e Ferrari (2012), Pasi (2012) e Souza (2013).

<sup>374</sup> Lembre-se que este par já tinha experiência nestas práticas, como se viu no caso Al-Motamide (SQI, 295-297).

Nesse artigo, para além da crescente vontade psicanalítica do crítico que procurava, a qualquer custo, apanhar o verdadeiro Fernando Pessoa, inocente, infantil e sincero, por trás dos “aditamentos” intelectuais da sua obra, encontra-se a prescrição de um método de classificação de autores em dois tipos, correspondendo a cada tipo um paradigma tutelar: os que escrevem sentados como Flaubert e os que escrevem passeando como Rousseau (PRES n° 29, 9-11). Gaspar Simões avança, oferecendo uma cadeira ao autor objecto do seu estudo: «Fernando Pessoa pertence, assim, à categoria dos que escrevem sentados. Os seus poemas requerem a colaboração plácida do silêncio, para receberem a determinação livre da alma e, sobretudo, da *consciência*. É à medida que as palavras se acumulam no papel que a poesia vai nascendo.» (PRES n° 29, 9). Esta asserção de Simões terá repercussões anos mais tarde na famosa carta a Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935. De modo paralelo à acuidade com que Simões se esforçava por sofisticar, com terminologias emprestadas de Freud, de Jung e de Bergson, a sua ideia de que o que realmente valia na obra de Pessoa era o que nela encontrava de sincero e infantil, revelado após o desmantelamento do disfarce das obras assinadas com outros nomes, Pessoa preparava-se para acrescentar implicações literárias à narrativa sobre a genealogia dos seus poemas. Precisamente isto materializou-se na preparação de novos textos que, de serem inseridos na continuidade que a sua obra reivindicava, viriam a contradizer, ou pelo menos a confundir, a genealogia psicanalítica de Simões.

É curioso e até agora não suficientemente sublinhado pela crítica, que a publicação que fez Gaspar Simões questionar directamente o autor quanto à génese da sua poesia, numa carta do dia 25 de Outubro de 1930 (CP, 131), foi precisamente “O Último Sortilégio”. Pessoa enviou a Simões o poema, a 16 de Outubro de 1930, com uma carta, em que o avisava que o carácter mágico do texto – «este poema é uma interpretação dramática da “magia da transgressão”» (cf. CP, 129) – poderia ser ofensivo para os editores da revista, e que, de sendo esse o caso, não devia ser publicado. Como já apontou Luciano de Souza, num estudo recente acerca do poema, embora concentrado sobretudo na figura de Crowley (Souza 2013, 109-110), esta era possivelmente uma maneira de criar expectativas no seu destinatário, e se esse foi o objectivo, o seu sucesso foi brilhantemente conseguido. A carta de resposta de Simões ao envio de “O Último Sortilégio” é exaltada – «A sua poesia impressionou-me como as melhores páginas da sua obra [...] Abraça-o o seu muito admirador e amigo, que lhe agradece um dos momentos mais cheios de promessas que tem experimentado na sua vida com a leitura do seu *Ultimo Sortilegio*.» (CP, 130). Simões promete redigir um artigo, que originalmente seria um «*prolongamento interpretativo*» (*ibid.*) do



poema, mas que resultou no ensaio, acerca de toda a poesia assinada por Fernando Pessoa, intitulado “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, embora esta concordância seja difícil de reconhecer no resultado do artigo, porque este apenas refere “O Último Sortilégio” no fim, e de passagem.

Na carta de Pessoa, que acompanhou o envio do poema, havia uma indicação, aparentemente tipográfica, acerca do carácter dramático de “O Último Sortilégio”, que tem implicações importantes: «Trata-se de não esquecer as aspas que marcam o poema como “dramático”, isto é, fallado por terceira pessoa, e de verificar que, como essa pessoa é mulher (e, digamos, bruxa) os adjectivos não saiam no masculino onde a pessoa fallante se refere a si mesma». (*cf. ibid.*, 129). Tendo em conta estes avisos prévios, é natural que o leitor agudize os seus sentidos frente aos versos que serão pronunciados por esta «bruxa», que Pessoa apresenta no palco, e isto parece ter acontecido com o próprio Gaspar Simões. Talvez o imaginário esotérico, explorado no poema, tenha contaminado o jovem Simões, levando-o a acertar, sem o saber, numa descrição de si próprio enquanto crítico que Pessoa já tinha concebido em 1929. Numa carta de 25 de Outubro, ainda antes da publicação do poema e do estudo, Simões disse a Pessoa, reivindicando uma vida futura como sapateiro-profeta:

A-pesar-de pôr na interpretação do seu “Último Sortilégio” mas uma vez à prova a minha adivinhação da sua personalidade, e nisso residir, afinal, o valor de qualquer interpretação, – ser-me-hia profundamente útil conhecer um ou outro dado sobre a sua génese. Poder-mo há fornecer o Fernando Pessoa. Às vezes, até numa escusa se encontra um fio precioso...

(*ibid.*, 133)

A intuição de Simões é verdadeiramente espantosa. Mas a resposta de Pessoa foi, desta vez, fleumática e contida: «Nada há de especial a indicar na genese do poema [...] Escrevi-o a 15 d’este mez, á noite, em seguida a escrever trez quadras muito simples» (*ibid.* 134). Depois de enumerados outros poemas considerados parte da mesma família<sup>375</sup>, Pessoa acrescenta: «Deveras e realmente, não posso dar-lhe explicação nenhuma sobre a genese particular d’este poema. Sobre a genese geral d’essa ordem de poemas é que tal vez haveria alguma coisa a dizer. Mas isso não tem interesse esthetico nem psycológico.» (*ibid.*, 134). Porém, numa outra carta contemporânea do poema – datada de 16 de Outubro –, mas endereçada a Ferreira Gomes, que se encontrava em Paris tratando, entre outras coisas, da publicidade do suicídio-desaparecimento-*hoax*-Crowley, a génese do poema é

---

<sup>375</sup> Pessoa refere os poemas “Lucifer” e “Além-Deus”.

desenvolvida mais detalhadamente por um Pessoa que fala a um amigo mais próximo do que o jovem Simões:

Fez ontem anos o sr. engenheiro naval Álvaro de Campos, que não solenizou os quarenta anos que fez com qualquer produção digna de ser produzida. Quem criminou fui eu, e, como vou enviar o poema para a *Presença*, mando-lhe uma cópia [...] Saiu-me directo e corrente esse poema, escrito, você notará, na atmosfera do Crowley. Mas (o “mas” porquê?) parece-me que saiu bom.

(EM, 195-196)<sup>376</sup>

Ferreira Gomes, como Pessoa irá afirmar anos mais tarde na famosa carta a Casais Monteiro, estava bem familiarizado com a natividade de Campos, tendo sido ele a fixar-lhe a hora de nascimento (*cf.* CP, 257), informação que sublinha o grau de cumplicidade que existia entre eles. Notem-se os dois elementos constitutivos da génese do poema aqui sublinhados: 1) que o poema é bom “apesar” da atmosfera Crowley que o influenciou, e que Pessoa reconhece sem empacho; e 2), mas em primeiro lugar de importância, que o poema “saiu de si directo e corrente”. Este último elemento será ainda reiterado na explicação genética do poema que Pessoa enviou a Crowley, dias mais tarde, afirmando que o poema fora escrito para incomodar certo tipo de católicos – assunto no qual Pessoa também tinha experiência, como se viu no caso da *literatura de Sodoma* em 1921-1923 (*cf.* 2.3):

Just to please people like these [...] I have sent to the one really interesting Portuguese literary paper [...] a little poem I wrote the other day (on the 15<sup>th</sup>. As a matter of fact). [...] Seriously, now, I do not know exactly what I was writing when I wrote that thing, but certainly I wrote it straight off, acting as an intellectual medium for the imaginary weird priestess of my own devising.

(EM, 357)

Dois dias mais tarde, Pessoa traduziu e enviou a Crowley um trecho da animada carta de recepção do poema que Simões lhe enviara, e acrescenta: «Simões (I am not simply applying the old principle of “tickle me Toby and I’ll tickle thee”) is the best of our young critics here [...]» (EM, 362). A resposta de Crowley a respeito do poema é sintética e tem o tom humorístico que caracteriza boa parte da sua correspondência com Pessoa: «A message has been received from the Master, dated from the 11th circle of Hell, in which he says that

---

<sup>376</sup> Esta é uma carta de amigos, onde o tom humorístico é evidente desde o início. Pessoa começa por chamar Ferreira Gomes pela alcunha de «Bogsinammzinhos», e fala sobre um postal obsceno que lhe foi enviado desde Paris, e que «provocou em mim [Pessoa] uma excitação tal que só pôde ser curada com o pêlo do próprio cão – o que, tirante a poesia natural da frase e a formidável coerência da metáfora, quer dizer que fui beber dois.» (EM, 195).

your poem is “pretty bloody damn good”» (EM, 363). Em conclusão, a génese do poema, que Pessoa negou a Simões mas que partilhou com outros dois correspondentes, um deles da sua absoluta confiança, concentra-se, sobretudo, no facto do poema ter sido “escrito de um jacto”, oferecendo, por isso, a oportunidade a Pessoa para se autocaracterizar como um “medium” de si próprio, algo que já tinha feito perto do fim da década de 1910, por exemplo, no prefácio que preparou para o conjunto «*Aspectos*» (cf. LDD, 446-451).

A explicação genética do poema “O Último Sortilégio”, e a caracterização particular daquilo que Pessoa, nesse caso específico, chamava a “magia da transgressão”, adquirem implicações relevantes a respeito da generalidade da obra pessoana no confronto com dois documentos do espólio. A “magia da transgressão” estaria aqui a caracterizar um elemento mais fundo da obra pessoana do que a escrita de um poema em particular. Existe no espólio um esboço manuscrito de “O Último Sortilégio” [BNP 16A-2], datado de 15 de Outubro de 1930, com um título diferente, evocativo da linguagem pagã que Pessoa utilizava na sua obra muito antes de ter tido contacto com Crowley. O poema intitular-se-ia “Hierophante” (cf. POE, 482), palavra que, etimologicamente, aponta para uma posição de revelação perante o divino que o poema, como será visto, desempenharia, e que caracterizaria ainda de um outro modo a “bruxa” ou “sacerdotisa” de que Pessoa falara aos seus correspondentes como sendo a voz do poema. Igualmente relevante é um outro documento do espólio, onde a produção das obras de Caeiro, Reis e Campos é caracterizada como um acto de “magia”, o que cria uma ponte entre este poema específico e outras parte da obra pessoana. O documento [BNP 14B-5<sup>r</sup> e 6<sup>r</sup>; PPC 294] leva a indicação «A.C», e é um esboço de carta, dirigido a Aleister Crowley, e datável de Dezembro de 1929. Aí Pessoa lhe sugere ao “mago” que adie a sua viagem para Lisboa até Março – portanto não nos primeiros meses do ano como Crowley tinha sugerido –, uma vez que durante esse período estaria demasiado ocupado para poder recebê-lo. No mesmo documento, encontra-se uma nota sobre o modo como foram criadas as obras de Caeiro, Reis e Campos, e a explicação do esforço que requeria este procedimento vem reforçar o pedido de compreensão por parte de Crowley:

The creation of Caeiro and of the discipleship of Reis and Campos seems, at first sight, an elaborate joke of the imagination. But is not. It's a great act of intellectual magic, a magnum opus of the impersonal creative power. [...] I need all the concentration I can have for the preparation of what may be called, figuratively, as an act of intellectual magic – that is to say, for the preparation of a literary creation in a, so to speak, fourth dimension of the mind.

[BNP 14B-5<sup>r</sup> e 6<sup>r</sup>; TH, 234]

As construções «may be called», «figuratively», «that is to say» e «so to speak», não parecem estar na carta por acidente. Pessoa estaria consciente de estar a traduzir, para uma linguagem que pudesse apelar ao seu interlocutor, conceitos que há muitos anos vinha preparando, embora com diferentes nomenclaturas. Pela correspondência que ficou entre Pessoa e Crowley, não é possível saber em que momento o inglês viria a conhecer os heterónimos. Não obstante, o que este esboço de carta indica é que desde o começo da relação entre os dois, em Dezembro de 1929, Pessoa tinha em mente o propósito de fazer a apresentação das suas criaturas, o que sublinha, mais uma vez, como os seus interesses de contacto com Crowley estavam fortemente associados a uma vontade editorial.

Entretanto, e talvez para desgosto de Pessoa, que o tinha até então em tão alta estima, a interpretação que Simões fez do poema “O Último Sortilégio”, publicada no número 30 da *presença*, parece forçada e conveniente unicamente ao objectivo do crítico de encontrar no poeta um infantilismo reprimido:

A poesia de Fernando Pessoa é um lamento e um protesto da sua infância perdida. Lamento e protesto que ora toma o aspecto puramente individual de quem lamenta e protesta ter perdido a própria infância; ora assume as proporções dum cântico colectivo, duma verdadeira poesia filosófica, em que o Homem lamenta e protesta a perda da sua inocência primitiva (*O último sortilégio*), dêsse estado verdadeiramente original em que se não conhece, não lembra nem sabe...

(PRES nº 29, 11)

Não é evidente como estas afirmações decorrem da leitura de “O Último Sortilégio”. De facto esta parece mais uma leitura óbvia do poema “Aniversario”, assinado por Álvaro de Campos e publicado no número 27 da revista em Julho de 1930. Nesse poema, Campos lamentava explicitamente uma infância perdida: «No tempo em que festejavam o dia dos meus annos | Eu era feliz e ninguem estava morto [...]» (PRES nº 27, 2). Não obstante, Simões insiste na ideia de que o seu “Fernando Pessoa e as vozes da inocência” é sobre a obra de Pessoa assinada em nome próprio, porque seria nela que se revelaria o verdadeiro anelo desesperançado que alimentava toda a obra, e que ele já tinha vislumbrado no seu livro *Temas*. Nesse sentido, Simões viu no poema da “bruxa”, que provavelmente leu como uma mãe arquetípica, um cântico da impossibilidade do regresso a um certo primitivismo. Isto que Simões viu estava, de facto, no poema, no entanto a forma precisa desse primitivismo é menos a infância de Pessoa do que uma outra infância colectiva – questão que Simões também percebeu, mas a que não atendeu –, uma infância do homem, e, em particular, uma infância da poesia. A diferença está, fundamentalmente, em que a infância de Pessoa, como a de todos os homens, estava irremediavelmente

perdida, enquanto a infância da poesia tinha ainda possíveis mecanismos de regresso à actualidade do mundo. Assim, “O Último Sortilégio” não é um epílogo de abdicação, como Simões estava inclinado a pensar, mas um prefácio triunfante de uma outra coisa. No poema, a abdicação é o ponto de partida. A «bruxa» que antes fora chamada de hierofante, apontaria para o divino que estava por vir.

Deverá notar-se um aspecto a respeito da leitura de Simões que clarifica o porquê de outros elementos da poesia anteriormente publicada com a assinatura Fernando Pessoa, claramente patentes em “O Último Sortilégio” e que não foram reconhecidos pelo crítico. Em Outubro de 1930, Gaspar Simões ainda não tinha lido, nem se encontrava em condições de ler – pelo seu desconhecimento da língua –, os poemas ingleses publicados por Pessoa, como o próprio confessa numa carta de 7 de Novembro desse ano (*cf.* CP, 136). Pessoa responde à carta, como quem aponta para um caminho, com o envio dos *35 Sonnets*, e ainda dos *English Poems* publicados pela Olisipo, a que junta uma explicação rápida daqueles que entedia serem poemas de um “ciclo imperial” (*cf.* CP 138 e Sena II, 98), sublinhando, uma vez mais, o seu empenho em imprimir coesão e organicidade à sua obra. Será precisamente à luz dos *35 Sonnets* e do *Antinous* que poderão ser lidas as estrofes de “O Último Sortilégio”, reconhecendo nesta publicação não um acto isolado, provocado pela circunstancial presença de Crowley em Lisboa, mas uma continuação da obra pessoana, que Simões não em reconheceu.

N“O Ultimo Sortilégio”, a “bruxa” ou “sacerdotisa” que Pessoa encarna, começa uma prece, encenando um acto ritualístico de invocação, que se inaugura denunciando a inutilidade de um velho método: «“Já repeti o antigo encantamento, | e a grande Deusa aos olhos se negou. [...] “Outrora meu condão fadava as sarças e a minha evocação do solo erguia| Presenças concentradas das que esparsas | Dormem nas fórmulas naturaes das cousas.» (PRES nº 29, 4). O efeito desejado é o do contacto directo com o mundo natural – a Deusa Natureza. O meio de contacto seria o poder perdido do olhar que “concentrava” o que nas coisas naturais eram partes «esparsas», que a bruxa aprendera dos arcanos, mas que era, “agora”, inútil: «A musica partiu-se do meu hymno. | Já meu furor astral não é divino | Nem meu corpo pensado é já um deus» (*ibid.*). Posteriormente, as últimas estrofes do poema são uma síntese dos dois ideais religiosos que caracterizaram, respectivamente, os poemas reunidos sob o título *35 Sonnets* e *Antinous*, precisamente aqueles que Pessoa, nesse mesmo mês de Outubro de 1930, se esforçava por conseguir que fossem publicados pela Mandrake Press. Enviara-os, pois, pela segunda vez, com uma carta de 2 de Outubro, isto

é, datada de menos de duas semanas antes da composição de “O Último Sortilégio” (cf. EM, 324 e 332).

Por um lado, a angústia que atravessa os *Sonnets*, provocada pela consciência de que num poema que sobrevive ao seu criador não fica completamente o que ele é (cf. 2.3), é reformulada no sortilégio como uma abdicação ante o sol e a lua: «Se já não podeis dar-me essa beleza | Que tantas vezes tive por querer, | Ao menos meu ser findo dividi – | Meu ser essencial se perca em si, | Só meu corpo sem mim fique alma e ser!» (PRES nº 29, 4). A seguir à abdicação, a última estrofe do poema é uma recuperação explícita do desejo do imperador Adriano de imortalizar Antínoo:

“Converta-me a minha última magia  
Numa estatua de mim em corpo vivo!  
Morra quem sou, mas quem me fiz e havia,  
Anonyma presença que se beija,  
Carne do meu abstracto amor captivo,  
Seja a morte de mim em que revivo;  
E tal qual fui, não sendo nada eu seja!”»

(*ibid.*)

Por outro lado, reivindicando o ideal pagão da imortalidade como aperfeiçoamento da vida por meio da arte, que Adriano exprimira propondo-se fazer a estátua do seu amado morto, que o sintetizaria a ele, ao seu amado e ao amor que os unia imortalizando-os (cf. 2.3), a bruxa/sacerdotisa regressa ao que nos poemas de 1918 foi uma «pre-história dos heterónimos», como acertadamente chamou Jorge de Sena ao díptico formado pelos primeiros poemas ingleses publicados nessa data (cf. Sena II, 94-95).

Escrito em versos que Pessoa caracteriza como sendo «severily classical in tone» (EM, 357), “O Último Sortilégio” regressa a uma história da poesia na europa anterior a Alberto Caeiro – precisamente àquele primitivismo que Gaspar Simões restringiu erradamente ao de uma certa infância em Lisboa –, para a encontrar perdida. Esquecendo a perda, Caeiro viria a conceber um novo olhar sobre o mundo natural, um olhar que pudesse substituir o que já não servia depois da queda mórbida da poesia do século XIX. É esse o antigo encantamento de que fala “O Último Sortilégio”. *Vendo* que «A Natureza é partes sem um todo», o olhar de Caeiro não faz como fazia o “condão” da bruxa-sacerdotisa, que «erguia | Presenças concentradas das que esparsas | Dormem nas fórmulas naturaes das cousas.» (PRES nº 29, 4). Pelo contrário, rompia definitivamente com essa pretensão, diluindo aquele desejo de alterar o natural, ou de vê-lo como em realidade era e não concordar –a condição do Empédocles arnoldiano antes de, como a “bruxa”, se suicidar ou morrer para mudar de estado (cf. 3.1). Caeiro expressa a natureza como um

paradoxo para falar a partir dela, fingindo não a suplantar, como o «axioma da terra» (PRES nº 30, 11)<sup>377</sup> que Álvaro de Campos apresentaria ao público no seguinte número da *presença*, a seguir a publicação de “O Último sortilégio”.

Algo de muito semelhante fora escrito por Pessoa, em 1913, a respeito da frase de Alberto Da Cunha Dias «Assim é a vida mas eu não concordo», como já foi aqui analisado (cf. 3.1). A ruptura com a tradição romântica, pressentida naquela frase, anunciava o Caeiro que estava por vir e que existia já, potencialmente, meses antes daquele momento “eureka!” ao qual Pessoa só em 1935 daria o nome de «o dia triunfal». “O Último Sortilégio”, nestes termos, é um prefácio do que será publicado no seguinte número da *presença* mas que já estava escrito, isto é, de “O oitavo poema de *O Guardador de Rebanhos*” de Alberto Caeiro – a primeira aparição pública de Caeiro desde 1925 –, e das “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, de Álvaro de Campos. No primeiro caso, Pessoa tornava pública a história da origem da poesia de Caeiro, que vinha directamente do céu, com a descida do menino Jesus: «[...] A mim ensinou-me tudo [...] Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava. | Êle é o humano que é natural, [...] E a criança que é tão humana que é divina | É esta minha vida quotidiana de poeta [...] A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.» (PRES nº 30, 6-7). No segundo caso, Campos apresentava a descrição física da estátua-Caeiro, tal como foi descrito por António M. Feijó (cf. Feijó 1999 e 2000, 188), e que era anunciada no fim de “O Último Sortilégio”. De facto, a estátua seria o resultado do suicídio transformador da bruxa/sacerdotisa no poema. A recordação do mestre, que Campos evoca, funda-se na sua presença branca que “caiava” a história da poesia para escrever nela novamente:

[...] a cor um pouco pálida e o estranho ar grego, que vinha de dentro e era uma calma [...] O gesto era branco, o sorriso era como era, a voz era igual, lançada num tom de quem não procura senão dizer o que está dizendo [...] a testa sempre alta era poderosamente branca. Repito era pela sua brancura, que parecia maior do que a da cara pálida, que tinha majestade. [...] Um sorriso de existir e não de nos falar.

(PRES nº 30, 11)

Campos consolidaria com a publicação parcial das “Notas” o magistério de Caeiro, com relação a si próprio. Estas são uma homenagem ao mestre que o tornou produtivo, como já fora antecipado no *Orpheu*, em 1915, na passagem do “Opiário” para a “Ode Triunfal” e a “Ode Marítima”: «[...] encontrei-me com o que havia de ser meu mestre em

---

<sup>377</sup> Esta descrição tardia de Caeiro lembraria uns apontamentos que Pessoa redigiu, numa data próxima de 1914, e nada casualmente na sobrecapa do livro de Arthur Ransome acerca de Wilde: «[...] Caeiro is the only poet of nature. In a sense, he is Nature: he is Nature speaking and being vocal.» [BNP 14B-17; Pizarro e Ferrari 2011, 82].

casa desse seu primo. Não há nada mais que contar, porque isto é pequeno como tôda a fecundação» (*ibid.*). Esta mesma estátua falará sobre a sua condição de estátua no número 31-32 da revista, publicado em Junho de 1931:

[...] No homem á a alma que vive com êle é já êle.  
Nos deuses tem o mesmo tamanho  
E o mesmo espaço que o corpo.  
Por isso se diz que os deuses nunca morrem.  
Porisso os deuses nunca morrem.  
Porisso os deuses não tem corpo e alma  
Mas só corpo e são perfeitos.  
O corpo é que lhe é alma  
e tem a consciência na própria carne divina.

(cf. PRES n° 31-32, 10)

Este é o poema intitulado “Penúltimo Poema” de Alberto Caeiro. Nele, a completa correspondência de corpo e alma na proporção de uma estátua, nos termos de Pater no seu capítulo sobre Winckelmann do livro *The Renaissance*, é explicitamente atribuída a Caeiro antes de morrer e ser só poemas (cf. 2.1 e Feijó 1999 e 2000).

Campos, porém, ao contrário do Reis do “Prefácio” não concluído aos poemas de Caeiro (cf. 2.2), não tem interesse em proclamar-se único discípulo do mestre. Por isso, na continuação do relato, apresenta o seu colega Ricardo Reis: «Foi durante a nossa primeira conversa... Como foi não sei, e êle disse: “Está aqui um rapaz Ricardo Reis que há de gostar de conhecer: êle é muito diferente de si”. E depois acrescentou, “Tudo é diferente de nós” por isso é que tudo existe”» (PRES n° 30, 11). Em seguida, Campos afirma: «Esta frase, dita como se fôsse um axioma da terra, seduziu-me como um abalo, como o de tôdas as primeiras posses [...] Mas, ao contrário da sedução material, o efeito em mim foi o de receber de repente [...] uma virgindade que não tinha tido.» (*ibid.*). Caeiro será, então, a Natureza que regressa e fecunda por igual Campos e Reis, nas suas diferenças, fazendo-os existir.

Paralelamente, na segunda nota publicada na *presença*, aparece o Wordsworth que já estava nos bastidores da produtividade pessoana desde muito cedo. No relato de Campos, Caeiro glosa o poema *Peter Bell*, para se pôr de lado do simples que não via o que Wordsworth via numa “flor amarela”, e só via uma flor amarela, embora aceite que tal homem simples também não via o que devia ver: «É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então eramos todos felizes.» (PRES n° 30, 11).

Em duas outras notas publicadas na *presença*, o grupo à volta de Caeiro estende-se para além de Reis e Campos, que já tinham sido tratados na “Tábua Bibliográfica”: «O meu mestre Caeiro não era um pagão: era o paganismo. O Ricardo Reis é um pagão, o António



Móra é um pagão, eu sou um pagão<sup>378</sup>; o próprio Fernando Pessoa seria um pagão se não fosse um novêlo embrulhado para o lado de dentro» (*ibid.*). E ainda:

foi uma das angustias da minha vida [...] que Caeiro morresse sem eu estar ao pé dêle. [...] Eu estava na Inglaterra. O próprio Ricardo Reis não estava, estava de volta no Brasil. Estava o Fernando Pessoa, ma é como se não estivesse. O Fernando Pessoa sente as cousas mas não se mexe, nem mesmo por dentro.

(*ibid.*, 15)

Assim aparece, pela primeira vez, publicamente, depois de uma intuição de Gaspar Simões, o nome de Fernando Pessoa horizontalmente colocado na linha do séquito de Alberto Caeiro, ao qual ainda era adicionado um novo elemento, completamente desconhecido do público, António Mora, que não chegou a ver uma única das suas páginas publicadas antes da morte do seu criador.

Com estas “Notas” os contornos do círculo em expansão e contracção, entre a iluminação e a obscuridade, que Gaspar Simões tinha desenhado no seu primeiro artigo sobre Fernando Pessoa, como dinâmica fundadora da obra, adquirem uma variante significativa mediante a alteração do centro da circunferência. A genealogia psicanalítica que Simões pretendia encontrar, na sua descrição da tensão entre a consciência e a inconsciência, como produto directo do excessivo “intelectualismo” de Pessoa, era posta em causa pela centralidade pretendida atribuída a Caeiro, cuja proveniência era de origem divina, como afirmava o “Oitavo Poema”, e, nesses termos alheia ao sujeito, ou, pelo menos, localizada para além dele. Pessoa não deixou de advertir a Simões acerca deste elemento nos anos sucessivos, por exemplo, numa carta de 1933:

De facto, e para dizer qualquer coisa parecida com a verdade, gostaria que vv. publicassem *O Guardador de Rebanhos*. Teria eu assim o prazer de serem vv. que apresentassem o melhor que eu tenho feito – obra que, ainda que eu escrevesse outra *Iliada*, não poderia, num certo íntimo sentido, jamais egualar, porque procede de um grau e typo de inspiração (passe a palavra, por ser aqui exacta) que excede o que eu racionalmente poderia gerar dentro de mim, o que nuca é verdade das *Iliadas*.

(CP, 211)

---

<sup>378</sup> Não deixa de ser curioso que o paganismo de Campos seja do mesmo tipo que o de Pessoa em 1916, na carta ao editor inglês (*cf.* 3.1). Por isso, o mesmo Campos, numa nota contemporânea, afirma precisamente o contrário: «O mal d’estes homens todos – do Ricardo Reis, do Antonio Mora, do Fernando Pessoa, sim, porque sinto outside idolatry, do meu meste Caeiro também – é que só *veem* a realidade. Diversamente, todos a *veem* com clareza; todos são objectivistas, até o Fernando Pessoa, que é subjectivista também. Mas eu não só *vejo* a realidade – *palpo-a*. Porisso elles são, mais ou menos declaradamente, polytheistas, e eu sou monotheista.» [BNP 71A-27; PAC, 104].

A genealogia dos poemas pretendida por Pessoa, que se contrapunha à de Simões, e que começava a tornar-se visível nas “Notas” de Campos e no “Oitavo poema de O Guardador de Rebanhos”, publicados simultaneamente no número 31 de revista *presença*, dependeria sobretudo de uma encenação narrativa que, tanto para Pessoa, como para Matthew Arnold em “The Function of Criticism at the Present Time”, e no ensaio sobre “Milton” (cf. 3.1), tinha um valor mais definitivo do que as explicações psicológicas: a revelação divina. Já Pessoa tinha querido associar a sua obra a este contexto de relações entre homens e deuses em 1915, quando explicava ao seu amigo Côrtes Rodrigues que a sua era uma «missão religiosa» (cf. 1.3). Também algo disto fora insinuado no fim da década de 1910 – embora negativamente, porque a presença dos deuses aí não era reivindicada –, nos esboços de prefácio do conjunto «*Aspectos*» (cf. LDD, 446-451), que abarcaria as obras de Caeiro, Reis, Mora, Campos e, ainda, Vicente Guedes [cf. BNP 48C-29; LDD, 447]. Nesses prefácios, o autor, Fernando Pessoa, afastado do resto do conjunto, descrevia-se a si próprio como um médium de entidades alheias, mas cuja origem estava dentro de si: «Não me digais que sou medium de espiritus extranhos á terra. Com a terra me quero, e com o seu ambito azul.» [BNP 48C-29<sup>v</sup>; LDD, 449]. E ainda: «A cada personalidade mais demorada, que o author destes livros, conseguiu viver dentro de si, elle deu-lhe um índole expressiva [com a qual] o author real [...] nada tem, salvo o ter sido no escreve-las, o medium de figuras que ele proprio criou.» [BNP 20-70; LDD, 449]. Pessoa tinha considerado, desde cedo, que a descrição do momento em que os poemas foram concebidos, poderia ser um elemento importante a incluir dentro da sua obra, no seu esforço para criar um todo orgânico com certificado de nascimento. Este tipo de narrativas não era alheio ao modo como certos textos, como por exemplo o “Prefácio à obra de Alberto Caeiro” de Ricardo Reis, pretendiam instaurar-se como necessária orientação para a leitura de outros textos. Facto é que, até 1931, nada disto fora publicado excepto a esquemática “Tábua Bibliográfica”, e as páginas dos múltiplos prefácios explicativos, incluído o de Reis, se amontoavam entre as pastas dos inéditos.

As “Notas para recordação do meu mestre Caeiro”, teriam começado a ser redigidas numa data próxima do final de 1929, e aquelas que foram publicadas na *presença*, em começos de 1931, existem no espólio como esboços datados de 21 de Abril de 1930 (cf. BNP 16A-10 a 13; PAC, 331). Isto quer dizer que cinco meses antes da redacção do poema “O Último Sortilégio”, a estátua que a “sacerdotisa” em transe, e falando com os deuses, pretendia torna-se após a sua morte, já tinha sido descrita por Álvaro de Campos. Também a uma data próxima do momento de redacção das “Notas” publicadas na *presença*, pertence

um relato de Fernando Pessoa em primeira pessoa, onde o autor conta como lhe apareceu Caeiro, num dia, então remoto, de Março de 1914. Nestes textos estavam esboçadas as bases do que cinco anos mais tarde se tornaria a mais célebre descrição da obra de Pessoa, e que criaria um acontecimento histórico sem precedentes na literatura portuguesa: «o dia triunfal».

## Uma carta à imortalidade

A carta que Fernando Pessoa escreveu a Adolfo Casais Monteiro, a 13 de Janeiro de 1935 – concluída, como indica o *post-scriptum*, no dia 14 –, foi a resposta a um pedido de explicações feito pelo jovem colaborador da *presença* numa carta de 10 de Janeiro, motivada ainda pelo recente prémio outorgado ao livro *Mensagem* pelo Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo (CP, 247-248). Na resposta, Pessoa escreve acerca de *Mensagem* e acerca da ordem futura das suas publicações e não publicações. Em seguida, é apresentado um relato sobre o que teria acontecido na sua vida e na sua obra entre 1912 e 1914, com particular ênfase no dia 8 de Março de 1914. No fim, Pessoa fala sobre o seu não vínculo a certos assuntos aí chamados “ocultismo”. Porém, a carta adquiriu pelo uso o título póstumo de “carta sobre à génese dos heterónimos”, passando a um segundo plano os outros assuntos. O merecimento deste título é justificado, não necessariamente porque a carta sirva como explicação a respeito do que foi considerado o seu assunto principal, ou de maior interesse, e que o título espúrio pretende sintetizar, mas porque demonstra que alguns leitores sentiram a necessidade de referir-se ao texto de um modo não tradicional a respeito de correspondência. A carta reclama constantemente para si mesma um estatuto singular. Esta singularidade manifesta-se, por exemplo, na corroboração constante por parte de Pessoa, de que está a escrever uma carta, mas que, na realidade, está é a “conversar” com o seu interlocutor ausente: «Não estou doido nem bebado. Estou, porém escrevendo directamente, tam depressa quanto a machina m’o permite, [...] Supponha – e fará bem em suppor, porque é verdade – que estou simplesmente fallando consigo.» (CP, 252 e cf. 255, 258 e 265). Esta é tão só uma das enunciações que a carta contém do tipo “X mas na verdade Y”.<sup>379</sup>

Alguns leitores poderão justificar a atribuição de título à carta por entenderem que esta contém informações relevantes para os seus interesses particulares a respeito de Pessoa ou da sua obra, ou ambos, e por se acharem em grado de perceber o que lá está tanto quanto ou melhor, do que o seu destinatário original. O problema está, claro, em poder saber do que se está a falar quando se fala do que “está lá”, na carta. Dois ensaios recentes a respeito da carta têm tornado necessário que se ponham em causa diversos modos de leitura da carta, antes de poder falar directamente sobre ela. Estes ensaios têm a

---

<sup>379</sup> A respeito de diferenças entre escrita e fala, lembre-se que na carta que Pessoa não enviou a Gaspar Simões em 1929, era estabelecida uma diferença importante acerca da sinceridade na «conversa normal e humana», inexistente na escrita de quem “sabia escrever”. A invocação da “conversa” parece um exercício de auto-indução por parte de Pessoa, tendo em conta que Casais Monteiro não conhecia este apontamento (cf. CP, 277).

característica de questionar certos leitores acerca do modo como lêem ou leram certos textos, responsabilizando-os, em alguma medida, por aquilo que neles encontram ou encontraram.

Por um lado, no ensaio intitulado “Caves e andares nobres” (Tamen 2002, 89-94), Miguel Tamen reflecte acerca de tipos de cepticismo que poderiam ser exercitados perante o texto da carta. Segundo Tamen, existem leitores que poderiam ser chamados “os crentes na carta”, denotando esta expressão aqueles que podem achar que o que a carta diz tem uma relação de correspondência directa com uma realidade que se supõe histórica, rememorada pelo autor em 1935, tal qual como aconteceu ou, pelo menos, como Pessoa teria recordado que algumas coisas aconteceram. Verifica-se na história da exegese pessoana que, para além de hipotéticos manuais escolares, este grupo seria mais ou menos anónimo. Nem sequer o destinatário original, talvez o melhor candidato a pertencer ao grupo, poderá ser considerado como um membro sem reservas, apesar de ter escrito a Pessoa, depois da recepção da carta em questão, uma outra carta em que afirmava acreditar numa série de coisas que nela estavam presentes mas que não são a carta, ou não são só a carta. Esta posição ficou clara no texto de Casais Monteiro que acompanhou a primeira publicação da carta em 1937.<sup>380</sup>

Um outro candidato a membro deste grupo poderia ser Luciana Stegagno-Picchio, que em 1988 perguntou e respondeu no título de artigo: “Filologia vs. Poesia? Eu defendo o dia triunfal” (Stegagno-Picchio 1988, 63-69). Nesse artigo, Picchio manifestava desconfiança relativamente a algumas afirmações, então recentes, por ela interpretadas por ela como contrárias ao conteúdo da carta e tendentes a tornar prescindível o relato aí contido. A estudiosa diz que o seu propósito não é o de defender historicamente o relato da carta, hipótese que descarta nas primeiras linhas, mas sugere o estabelecimento de um sistema de «dupla verdade», que permita que a carta seja filologicamente falsa e poeticamente verdadeira (*cf. ibid.*, 63). Porém, no fim do seu artigo, vê-se que a sua principal preocupação, em vez de ser exclusivamente fixada nas próprias crenças, como o título sugeria, se estende, fazendo que os protagonistas não sejam certos leitores mas o próprio

---

<sup>380</sup> Em 1937, o texto que Casais Monteiro anexou à primeira publicação da carta que lhe fora enviada, começa precisamente com a seguinte afirmação: «A carta de Fernando Pessoa que se publica é, sob vários pontos de vista, uma obra excepcional, anormal até, na literatura portuguesa. Repare-se: não digo “um documento para a história da literatura portuguesa”, mas sim “uma obra”» (PRES n.º49, 5). Apesar desta afirmação, Casais Monteiro insiste em referir-se à carta como a “confissão do poeta”. A tensão entre uma obra, isto é, alguma coisa de elaborado, de feito, e uma “confissão” entendida como expressão de uma coisa que existe previamente, é, na realidade, a grande questão da carta.

Pessoa. O artigo conclui com a afirmação: «Mas Pessoa acreditava no dia triunfal, e sem o dia triunfal não se explica a poesia de Fernando Pessoa.» (Stegagno-Picchio 1988, 69).

As afirmações de Picchio foram motivadas pelos membros daquele que Tamen considera ser um segundo grupo de leitores. Este grupo seria possuidor, sobretudo, de suspeitas filológicas. Os membros deste grupo teriam tido acesso a materiais verosimilmente autorizados a desmentir as informações da carta – Picchio, por exemplo, dá crédito a esta autoridade. Estes leitores, considerando estar em capacidade de extrair de tais materiais informação histórica, mais verdadeira do que aquela que consta no relato da carta, sentir-se-iam empurrados a contar uma história de desengano: «Quando me foi mostrado o [manuscrito de *O Guardador de Rebanhos*] eu estava convencido [...] de que Pessoa tinha dito a verdade a Casais Monteiro na sua carta de 13 de Janeiro de 1935 [...]» (Castro em MC, 11). Neste relato, apresentado com ironia por Ivo Castro como introdução a uma edição fac-similada do manuscrito de *O Guardador de Rebanhos*, o tempo passado prepara a oposição:

Não sei quanto tempo foi preciso para começar a notar que nem tudo o que estava à vista concordava com as minhas primeiras impressões [...] Assim abria-se uma nova linha de ideias: o interesse do manuscrito deixava de ser o de documentar a história contada por Pessoa e passava a ser o de a pôr em causa [...].

(*ibid.*, 12)

No ensaio de Tamen, este grupo coincidiria com o primeiro num aspecto: «Como os crentes não-cépticos, não tem dúvidas acerca daquilo que a carta diz. Mas, ao contrário destes, acham que a carta diz algumas coisas que não são verdade.» (Tamen, 90). Ivo Castro afirmava, em 1986, estar interessado em procurar uma correspondência entre o que a carta dizia e o que os papéis do espólio respondiam quando interrogados. Algo do que não duvidava é que os papéis do autor, diferentemente de Fernando Pessoa, «são personagens impassíveis e imparciais.» (MC, 13).

Um terceiro grupo de leitores é ainda caracterizado por Tamen como céptico de um modo não definitivo em relação à carta, abstendo-se por isso de certas afirmações: «porque não percebe[m] bem aquilo que a carta diz, não faz[em] recomendações acerca da sua veracidade ou falsidade.» (Tamen, 90). Tamen designa-se a si próprio membro deste terceiro grupo, e afirma sobre si, e sobre os seus possíveis partidários, que este grupo «só se interessa pela maneira como a carta está escrita.» (*ibid.*). Este grupo, embora caracteristicamente indeciso, poderá ter uma certeza acerca da duvidosa superabundância de explicações que a carta contém, e que leva Tamen a invocar um «princípio geral segundo

o qual num caso em que *três* ou mais explicações contraditórias são oferecidas não se ganha nada em insistir na ideia de que nesse caso se esteja de todo a oferecer explicações» (*ibid.* 92). Tentando resumir, antes de ser informativa sobre outros objectos, é preciso perceber que a carta diz coisas acerca de si própria que seria importante compreender, sejam elas suficientes ou não às expectativas do leitor. A relação do modo como a carta «está escrita» com outros elementos da obra de Fernando Pessoa é complexa e não é directa, a carta fala de si própria, como as obras acerca das que Casais Monteiro queria saber mais também o fazem. Dos dois lados se manifesta uma incompletude que alimenta o desejo de criar uma ponte entre os elementos. Isto último, apesar de poder significar uma desilusão das expectativas com que Casais Monteiro provocou a carta, não necessariamente o deixaria de mãos vazias. O problema estará na linha que divide o interesse de Casais Monteiro em obter informações acerca de como certas obras foram escritas, isto é, acerca da tal “gênese dos heterónimos”, e o facto de ver-se obrigado a contar, como meio de exploração, com um elemento que não está isento do mesmo tipo de interrogantes.

Alguns anos após o ensaio de Tamen, Abel Barros Baptista publicou outro ensaio, intitulado “De espécie complicada” (Baptista, 25-42), em que problematiza a assunção de uma qualquer crença que decorra da leitura da carta, apelando a um dilema típico da crítica literária enfrentada a objectos que não se conformam com uma única e definitiva descrição. Barros Baptista exemplifica o caso fixando-se nas leituras contraditórias de dois críticos que conheceram Pessoa e que receberam algumas das suas cartas: Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões. O último destes leitores teria assumido, talvez ainda antes da morte de Pessoa<sup>381</sup>, uma opinião displicente sobre a carta dirigida ao seu colega na *presença*, e sobre aquilo que nela estava escrito, segundo a qual Pessoa era um mistificador malicioso que ria além-túmulo do engano em que fizera cair os seus leitores quando falava de um certo modo sobre a sua obra. Gaspar Simões, já no seu livro *Temas*, tinha descrito o movimento de translação entre poetas que a obra de Pessoa encenava como tendencialmente improfícuo (*cf.* CFP 8-519, 176), porque, mesmo depois de se ter disfarçado de Caeiro, Pessoa voltaria incólume ao seu inveterado intelectualismo. A adjectivação de Simões a

---

<sup>381</sup> Note-se que a desconfiança de Simões a respeito da correspondência de Pessoa está presente no texto que publicou em Julho de 1936, no número 48 da *presença*, dedicado à memória de Pessoa. O texto foi impresso juntamente com a, também famosa, carta de 11 de Dezembro de 1931, enviada pelo poeta, e como resposta ao envio do livro *O Mistério da Poesia*, onde fora incluído o artigo “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, anteriormente publicado na *presença*. No texto, Simões narra como Pessoa recebeu com agrado o seu primeiro estudo incluído em *Temas*, mas diz que no segundo «o poeta [...] não se quis reconhecer no meu ensaio de explicação da sua personalidade», e posteriormente afirma: «É exactamente por isso, pelo que há nesta carta de singularmente revelador quanto à imagem que o poeta se obstinava em julgar ser a sua, que esta carta merece ser publicada.» (PRES n.º 48, 20). Simões já desde então estava convencido que as cartas de Pessoa serviam para contradizê-lo.

respeito da obra de Pessoa radicalizou-se anos mais tarde, quando em 1951 exclamou: «Caímos na armadilha. Fomos, realmente, burlados, como foram burlados os seus amigos para quem ele preparou, de peito feito, a grande “palhaçada” dos seus heterónimos.» (cf. Baptista 2010, 28). A carta é, então, para Simões, uma peça chave dessa armadilha, mas uma armadilha reconhecida é quase uma armadilha desactivada. Como apontou Baptista, a posição de Simões é, contudo, infeliz, e advém de um que gostava de ter recebido uma série de advertências antes de ter escrito um livro de 700 páginas, acerca de um assunto sobre o qual não podia ter certezas definitivas. A pior sendo a de não estar certo de ter recebido ou não as tais advertências por que reclamava. A difícil posição de Simões foi motivo de troça em considerações de Casais Monteiro, a que Baptista chama o «gracejo de Casais» (cf. Baptista, 30).

A respeito de Adolfo Casais Monteiro, a caracterização que Baptista apresenta é de tipo diferente da de Simões, excepto num ponto. Casais Monteiro estaria interessado em dar crédito à carta que Pessoa lhe enviou, porque se reconhecia em parte responsável por ela. A carta era uma resposta às perguntas formuladas por si – ou, pelo menos, isso era o mais fácil de crer –, desejando que o que pudessem provocar em Pessoa fosse proveitoso para um, qualquer que fosse, seu interesse em informações acerca de “como” algumas obras tinham sido escritas (cf. 32-33). Não obstante, e como expressa Baptista, há um pressuposto volátil na vontade inquisitiva que Casais Monteiro justificará *a posteriori* (PRES n° 49, 5-6), que o aproxima perigosamente do que ele próprio ridiculizou em Simões. Na resposta que Casais Monteiro enviou à carta de Pessoa incluiu a seguinte frase:

[...] eu creio na realidade de Caeiro, do Ricardo Reis, do Alvaro de Campos. E isto é o mais extraordinário: cada um deles é um poeta, cada um tem *de verdade* a sua personalidade [...] não me resta dúvida de que você é *habitado* por essas personalidades. Não posso contudo ignorar que v. é embora *um só*. E eis a grade dificuldade.»

(CP, 263)

Casais Monteiro refere-se a uma «*verdade*», que claramente não é histórica, e que ele reconhece nos poemas dos heterónimos, sendo essas as obras que motivaram o seu interesse, e, não obstante, tem dificuldades em encontrar-se satisfeito acerca do que os próprios poemas dizem sobre o modo como foram escritos. Por isso, vai à procura do autor. Como apontou Baptista, o problema desta decisão encontra-se na possibilidade de Casais Monteiro estar a pensar que aquele «*um só*» ao qual se dirige em cartas:

tem sobre as outras personalidades que o habitam a vantagem de poder receber cartas, de assim poder ser solicitado a falar dessas outras



personalidades, e talvez, sobretudo, em deduzir de tal presunção que desse *um só* haveria de vir uma resposta *não contaminada* nem por elas nem pelo modo como o habitam.

(Baptista 2010, 34)

Se Casais Monteiro tinha esperanças de que Pessoa pudesse responder às suas perguntas deixando de lado, por um momento, aqueles outros que o habitavam – isto é, o modo como aquelas obras foram escritas – ou a condição de ele ser “habitável”, e que sendo ele «*um só*» falasse só dele, supondo que esse pretendido “eu” pudesse ser separável do resto, a sua ilusão não seria diferente daquela que, vendo-se frustrada, causou a irritação de Gaspar Simões.

O argumento de Baptista vai ao encontro do ensaio de Miguel Tamen (*cf.* Baptista, 37-38) num ponto fulcral, que pode ser resumido como o interesse de um grupo de leitores pela «maneira como a carta está escrita.» (Tamen, 90). O ponto é desenvolvido por Tamen evocando o facto de Pessoa começar a sua narrativa do nascimento de Caeiro, na carta, com a afirmação de que o primeiro motivo da génese dos heterónimos teria surgido da vontade de «fazer uma partida a Sá-Carneiro» (CP, 255). Tamen notou que a carta não afirma que a intenção de fazer uma partida ter-se visto frustrada seja fundamental para a génese de Caeiro, o que a carta afirma, segundo Tamen, é que «[m]esmo que a “partida” não resulte, faça parte da história do aparecimento do heterónimo» (Tamen, 91), justamente ao lado da «descrição épica do dia 8 de Março de 1914» (*ibid.*). Tamen concentra-se, a seguir, na frase que caracteriza o bem-sucedido aparecimento de Caeiro: «Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instictiva e subconscientemente – uns discípulos [...]» (CP, 256), para depois afirmar, certeira, acerca do significado ambíguo de uma das palavras da frase: «É como se “descobrir” [...] quisesse ao mesmo tempo dizer “ver o que lá está” e “inventar o que lá não está”.» (Tamen, 91). Estas duas acções possíveis são, lembrando simultaneamente Oscar Wilde e Matthew Arnold, definições do trabalho de um crítico, ponto ao que regressarei mais à frente.

Numa coexistência semelhante, mas que não corresponde necessariamente ao sistema de «dupla verdade» que Stegagno-Picchio propunha, Baptista funda os motivos do que chama a «fobia da endrómina» (Baptista, 27) que ameaça os críticos literários, e que se vê amplificada, em particular, pelo modo como caracteriza o objecto ao qual chama «origem fendida para a heteronímia», com um prolongamento de oposições: «a da brincadeira e a do êxtase, a do poeta brincalhão que fabrica e a do poeta inspirado que veicula, a do menino que prega partidas aos colegas e a do visionário que recebe em casa a visita do mestre, a do mestre que se impõe e a dos discípulos que reagem à imposição [...]»

(*ibid.*, 39). A impossibilidade de decidir por uma das escolhas não garante que uma das escolhas não esteja errada. Se o fizesse, a tarefa seria uma daquelas em que se ganha sempre e não haveria lugar para fobias. O que a oposição revela é uma condição característica do objecto, uma condição que não pode ser apaziguada pelo crítico, na medida, talvez, em que ele também é responsável desta.

O problema central da carta retorna, correspondendo ao que Miguel Tamen considera ser o interesse pelo modo como «a carta está escrita». A carta, assim como as obras heterónimas que cativaram Casais Monteiro, pode não satisfazer o leitor, empurrando-o a querer saber ainda mais sobre o modo como a carta “foi escrita”. Perguntar a Pessoa sobre como a carta foi escrita, assim como Casais Monteiro perguntou acerca de como as obras heterónimas foram escritas, já não é possível. Perguntar aos papéis de Pessoa sobre como a carta foi escrita não deveria fazer que um crítico considere estar numa posição muito diferente daquela em que esteve Casais Monteiro, e que, como bem apontou Baptista, está sujeita a alguns perigos, entre os quais, talvez, o de provocar o aparecimentos de uma ou mais cartas sobre a génese dos heterónimos.

A carta a Casais Monteiro, inclui não só um relato do dia 8 de Março de 1914, mas também existe no meio de numa relação dialogante com uma série anterior de relatos a respeito do mesmo assunto. Embora o relato da carta sendo, claramente, o último da série, não necessariamente faz prescindíveis os anteriores que, seja porque Pessoa não teve o tempo ou a coragem para fazê-los desaparecer, ou porque não tinha interesse em fazê-los desaparecer, estão disponíveis para quem os procure. Para que note esta relação dialogante é requerido do crítico que vá, mais uma vez, ao encontro dos papéis do espólio, certo ou não de que estes sejam «personagens impassíveis e imparciais», como os viu Ivo Castro. É hoje manifestamente claro que, no caso dos papéis pessoais, parece haver sempre algum por surgir ou por ser mudado. Portanto, um pressuposto que é prudente ter presente na exploração da obra de um autor, e em especial na de Pessoa, é que a natureza indeterminadamente aumentativa da empresa está já implícita na etimologia da palavra autor. Ou como Pessoa disse na carta a Casais Monteiro: «Em eu começando a fallar e escrever à maquina é para mim fallar —, custa-me encontrar o travão.» (CP, 255). O que é relatado na carta a Casais Monteiro, não é o primeiro relato escrito por Pessoa sobre a aparição dos poemas que seriam reunidos sob «nomes de gente» (PRES nº 17, 10). A ideia de relatar momentos de “revelação de poemas” tinha aparecido antes, e em contextos tão diversos que nem sempre é fácil ter a tranquilidade de se ter percebido o tom em que certos textos foram escritos. O risco de se ser enganados, não está reservado unicamente a Simões

e a Casais Monteiro. O que é comum a todos os relatos é todos serem um tanto diferentes uns dos outros. O relato apresentado na carta é tão só o que, comparativamente com os outros, mais elementos integra, sendo talvez isto o que o torna mais rico em elementos e menos claro em conclusões.

O trecho da carta de 1935 que acaprou às atenções dos leitores apresenta uma história transcorrida em aproximadamente dois anos, em que a possibilidade de erro, na rememoração das datas, é considerada à partida:

Ahí por 1912, salvo erro (que nunca poderá ser grande), veio-me à idéia escrever poemas de indole pagã [...] (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.) | Anno e meio, ou dois annos, depois lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucolico, de especie complicada [...] Levei uns dias a elaborar o poeta mais nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma commoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa especie de extase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triumphal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. [...] Desculpe-me o absurdo da phrase: apparecera em mim meu mestre [...] E tanto assim que, escriptos que foram esses trinta e tantos poemas, immediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio tambem, os seis poemas que constituem a “Chuva Obliqua”, de Fernando Pessoa. Immediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa elle só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

(CP, 255-256)

Este relato é hoje aquilo que os leitores associam directamente às palavras “dia triunfal”, lembrando com graus variados de precisão os múltiplos elementos que o compõem.

De entre os relatos semelhantes a este que sobreviveram no espólio, há um que tem sido associado por diferentes editores a diversos momentos de escrita, e que, pelas suas diferenças, chama a atenção a respeito de como o relato chegou à forma que teve na carta. Trata-se de um documento [BNP 20-74<sup>r</sup> a 78<sup>r</sup>] publicado por Enrico Martines, em 1998, como sendo um esboço preparativo da carta a Casais Monteiro, motivo pelo qual o editor supunha que o texto aí contido tivesse sido redigido numa data próxima de Janeiro de 1935 (*cf.* CP, 406-407).<sup>382</sup> Entretanto, Richard Zenith publicou o mesmo texto argumentando a possibilidade de este ser contemporâneo dos prefácios do conjunto de obras pessoanas

---

<sup>382</sup> Apesar de não concordar com a proposta de datação de Martines, concordo com as suas anotações a respeito da ordem correcta do texto, que difere da sequencialidade com que o documento está organizado no espólio (*cf.* CP, 407). A datação do trecho como sendo de «c.1935» já tinha sido sugerida em PI, 101, onde aparecia com a ordem do espólio. Martines ainda refere em nota as duas cópias, essas, sim, da carta, com algumas intervenções manuscritas [*cf.* BNP 72-31 a 46].

provisoriamente intitulado «*Aspectos*» [cf. BNP 20-70; LDD, 449] e, portanto, datável de começos da década de 1920 por motivos que explicou na edição de 2007, *Fernando Pessoa. Prosa Íntima* (PRI, 468-469). Esta datação poderia ver-se justificada pela presença no texto – anteriormente entendido como esboço de carta a Casais Monteiro – de uma formulação muito semelhante a uma outra contida nesses prefácios acerca da condição mediúnica de Pessoa: «Medium, assim, de mim mesmo, todavia subsisto». [BNP 20-77].<sup>383</sup> Não obstante, na posterior edição conjunta, elaborada por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, *Teoria da Heteronímia*, em 2012, o texto apareceu com data de «1928?», sem que fossem dadas explicações para esta hipótese (TH, 231-232). Vê-se, então, neste caso, como um mesmo texto alimenta várias conjecturas em poucos anos, o que insinua alguma coisa acerca da sua impassibilidade.

Atendendo ao texto, refira-se que este começa *in medias res*<sup>384</sup>, de um modo que lembra imediatamente a carta a Casais Monteiro, do que resulta uma parte da confusão que provocou: «Tive, sempre, desde creança, a tendencia para augmentar o mundo com personalidades ficticias, [...]» [BNP 20-74]. Em seguida, Pessoa rememora esta característica infantil em detalhe: «Não tinha eu mais que cinco annos, e [...] já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho – um capitão Thibeaut, um Chavalier de Pas<sup>385</sup> e outros que já me esqueceram [...]» [*ibid.*]. A versão de um tipo de narrativa semelhante, na carta a Casais Monteiro, é, porém, diferente:

Desde creança tive a tendencia para crear em meu torno um mundo ficticio, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram [...] um certo *Chevalier de Pas* dos meus seis annos, por quem escrevia cartas delle a mim mesmo [...] Lembro-me com menos nitidez, de uma outra figura, cujo nome já não me ocorre mas que o tinha estrangeiro também, que era, não sei em que, um rival do Chevalier de Pas

(CP, 254)

É, então, comum a carta e ao trecho cuja designação será indeterminada apresentar um relato de infância que corresponderia ao que Tamen identificou, no seu ensaio, como

<sup>383</sup> Lembre-se o trecho do prefácio: «A cada personalidade mais demorada, que o author destes livros, conseguiu viver dentro de si, elle deu-lhe um índole expressiva [com a qual] o author real [...] nada tem, salvo o ter sido no escreve-las, o medium de figuras que ele proprio criou.» [BNP 20-70; LDD, 449]. Ainda que em termos temáticos se justifique uma aproximação, esta não parece possível materialmente. Tendo em conta que os prefácios de «*Aspectos*» são reconhecidos por Zenith como sendo de, aproximadamente, 1920 – Jerónimo Pizarro defende que serão um pouco anteriores –, torna-se problemático que o texto em questão, o suposto esboço da carta a Casais, esteja manuscrito no papel impresso de *Sobre um manifesto de estudantes*, pelo que a sua mínima datação possível será posterior a 1923.

<sup>384</sup> O texto não faz nenhuma referência a *Mensagem* ou ao “ocultismo”, que foram os outros dois assuntos da carta a Casais Monteiro.

<sup>385</sup> O Chevalier de Pas teria sido, de facto, um nome do qual perduraram umas assinaturas num livro da mãe de Pessoa (cf. TH, 47).

“explicações orgânicas” da existência dos heterónimos na obra de Pessoa (Tamen, 91). Dada esta coincidência, explicasse a vontade de Martines de aproximar o momento de redacção de ambos os textos, embora as diferenças reclamem, assim sendo, mais justificações.<sup>386</sup> No caso de Cabral Martins e Zenith, a opção de datar o texto de «1928?» sugeriria uma aproximação à «Tábua Bibliográfica» publicada na *presença* em Dezembro desse ano. Esta associação é compreensível porque de facto o texto vem preencher algumas lacunas narrativas que a «Tábua» tinha deixado, nomeadamente ao falar da relação entre Pessoa e Caeiro, como será visto a seguir. Nesse caso, deverá pensar-se que o texto será mais provavelmente posterior à «Tábua», isto é, de finais de 1928 ou 1929, hipótese que parece consistente.

Contudo, é possível sugerir outra data possível para a redacção do texto, considerando a relação que este mantém, temática e materialmente, com outros documento do espólio, e tomando de apoio a reconstrução hipotética de um momento particular de escrita. Este momento específico estaria enquadrado no meio de acontecimentos que incidiriam directamente sobre o que o texto poderia dizer e a quem o diria, supondo ainda que possa ser o esboço de uma carta. Tratar estas questões pretende aferir o modo como este texto existe, e é legível, em relação à carta a Casais Monteiro, o que o torna participante da maneira “como a carta foi escrita” e, irremediavelmente, também participante do que a carta, hoje, pode dizer. Estes fios de relacionamentos entre uns textos e outros serão o material de que é feito o «teatro invisível mas actuante» que Baptista disse desconcertou Casais Monteiro (Baptista, 36).

O suposto esboço da carta de 1935, e posteriormente o esboço ou a nota tipo prefácio ou tipo «Tábua Bibliográfica», apresenta uma narrativa própria do dia em que foram escritos alguns poemas de Caeiro e alguns poemas de Fernando Pessoa, num certo dia de Março de 1914:

Sou também discípulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia – 13 [↑ 8] de Março de 1914 – quando ~~escrevendo~~ tendo “ouvido pela primeira vez” (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto do espiritu) grande numero dos primeiros poemas do Guardador de Rebanhos, imediatamente escrevi os seis poemas-intersecções que compõem a “Chuva Obliqua” (Orpheu 2), manifesto e logico resultado da influencia de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa.

---

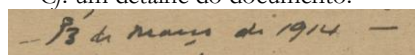
<sup>386</sup> Nesse caso, as diferenças significativas entre os relatos seriam mais bizarras, e muito tempo poderia ser gasto a pensar por que razão Pessoa tinha cinco anos numa das versões e, na outra, seis. Em qualquer caso, sendo um dos textos anterior ao outro, o primeiro poderia ter sido material de consulta no momento de redacção do texto que lhe sucedeu, mas não pode ser apenas isto o que está em causa.

Nem Martines, nem Zenith ou Cabral Martins, deram notícia nas suas edições da existência no texto do número «8», que aparece no documento por cima do número «13». Não obstante, o número, em letra pequena, está lá e foi redigido com o que parece ser a mesma caneta do resto do texto.<sup>388</sup> A dúvida do autor a respeito do dia exacto do acontecimento, de 13 para 8 de Março, ver-se-ia ainda nutrida no confronto do chamado “manuscrito de O Guardador de Rebanhos” que Ivo Castro publicou em fac-simile em 1986, e que apresenta poemas desse corpus datados tanto de 8 como de 13 de Março de 1914 (cf. MC, 31-71). Não obstante, como o acrescento no mesmo passo da escrita sugere, a informação divergente podia ser apaziguada após a consulta de um exemplar de *Orpheu* 2, em que “Chuva Obliqua” apareceu impresso com data de 8 de Março de 1914 (ORPH n° 2, 164). No documento, o «13» não foi riscado, e o «8» aparece claramente como última lição, embora, tal não queira dizer que nesse instante se impôs como solução definitiva (cf. Castro em MC, 14). É de algum interesse que a possibilidade de se lembrar claramente de um dado dia na carta de 1935, não seja tão evidente numa altura em que o mesmo relato como conjunto, ainda, não existia. Até será possível pensar que foi a data impressa em *Orpheu* aquela que viria, mais tarde, fixar a data dos poemas de “O Guardador de Rebanhos”, todos, ou quase todos, a 8 de Março, criando um vínculo que não existia antes. Não deixa, porém, de ser possível que Pessoa se tivesse esquecido, ou tivesse duvidado, de uma decisão já tomada, e hesitasse. Mas também é de notar que a quantidade de poemas de Caeiro que foram escritos “de jacto” é também aqui menos precisa do que na carta a Casais Monteiro. Aí, o número é «trinta e tantos poemas» (CP, 256), precisando vagamente o que neste relato era tão só «grande numero dos primeiros poemas do Guardador de Rebanhos». A carta a Casais Monteiro caracteriza-se, então, por apresentar mais informações e mais precisas.

O que o documento em questão, como uma unidade, acrescenta de definitivo a outros relatos acerca das «relações pessoais» que habitariam a obra de Pessoa, e que fariam parte do subgénero que numa secção anterior desta dissertação foi chamado “o que Fernando Pessoa escreve sobre o que Fernando Pessoa escreve” – ampliando, assim, as categorias expostas na «Tábua Bibliográfica» – é a afirmação de que Pessoa também é um discípulo de Caeiro. Esta relação pedagógica só viria a ser insinuada por Pessoa

<sup>387</sup> Neste caso, apresento uma transcrição que inclui os acidentes da escrita, por estarem em relação directa com o argumento.

<sup>388</sup> Cf. um detalhe do documento:



publicamente na *presença* em Janeiro de 1931, e pela pena de Campos (*cf.* PRES 30º, 11). Como já foi referido em detalhe anteriormente, na «Tábua Bibliográfica» o magistério de Caeiro tinha somente dois membros, Ricardo Reis e Álvaro de Campos (*cf.* PRES nº 17, 10). Nesse ponto, a «Tábua» de 1928 estaria em linha de parentesco directo com um dos esboços do prefácio a «*Aspectos*», não publicado e datável do começo da mesma década, em que era afirmado: «Este Alberto Caeiro teve dois discípulos e um continuador filosófico» [BNP 20-71<sup>r</sup>; LDD 450]. Nenhum desses discípulos era, então, Fernando Pessoa.<sup>389</sup>

Gaspar Simões, no seu livro *Temas*, de 1929, tencionou descrever uma possível relação de síntese que Caeiro teria exercido sobre Reis, Campos e, surpreendentemente, sobre o próprio Pessoa, sem que Pessoa a tivesse esboçado directamente. No argumento de Simões, a síntese Caeiro não chegaria a realizar-se porque seria rejeitada por um Pessoa irremediavelmente cerebral, que acabava sempre por se refugiar num “ideal desumanizador da arte” (*cf.* CFP 8-519, 181-182). Segundo Simões, Pessoa voltava da possível experiência Caeiro tal qual como até lá tinha chegado, ou, talvez, só mais frustrado. Daqui decorre a ideia de que o simulacro da obra dos poetas outros que Pessoa dizia ser, podia ser descrito primeiro como improfícuo e, em 1951, como «uma palhaçada» (*cf.* Baptista, 28). Na «Tábua Bibliográfica», o «drama em gente e não em actos», que tinha sido aí apresentado publicamente pela primeira vez, incluía apenas Caeiro, Reis e Campos. No texto aqui considerado, com Pessoa aceitando a sua condição de discípulo, o mesmo conceito é retomado com um acrescento explicativo: «Trata-se [...] simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo, escrevendo em vez de dramas em actos e acções dramas em almas. Tam simples é, na sua substancia, este phenomeno aparentemente tam confuso.» [BNP 20-76<sup>r</sup>].<sup>390</sup> Neste contexto de expansão do drama em gente, um modo de refutar a inutilidade da viagem até Caeiro, com regresso na mesma condição anterior à da partida, era apresentar uma narrativa que garantisse que de Caeiro, dos seus poemas, não se regressava idêntico e que o mero contacto com a sua obra era uma conversão, para Reis, para Campos, para Mora e para Fernando Pessoa. Isto seria precisamente o que começaria a tornar-se público se Pessoa tivesse publicado o tal estudo de Ricardo Reis à obra completa de Caeiro, redigido em 1929 [*cf.* BNP 21-73], isto é, as «duas simples páginas de prosa» que escreveu num momento próximo ao da leitura do livro *Temas* de Simões [*cf.* BNP 114<sup>1</sup>-102<sup>r</sup>; CP, 275], como já foi argumentado anteriormente. A ideia não era nova, já

<sup>389</sup> António Mora, o continuador filosófico, não seria mencionado na «Tábua», mas reapareceria nas “Notas para a recordação” (*cf.* PRES nº 30, 11).

<sup>390</sup> Pessoa insistiu no esclarecimento deste ponto numa carta a Casais Monteiro de 20 de Janeiro de 1935: «O que eu sou essencialmente – por traz das mascaras involuntarias de poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O phenomeno da minha despersonalização instintiva, a que alludi na minha carta anterior, para explicação da existencia dos heteronymos, conduz naturalmente a essa definição.» (CP, 266).

estava implícita no *Orpheu* a respeito de Campos (cf. 1.3), mas, até Janeiro de 1931, não seria pública, e não atingia, ainda, Pessoa, o discípulo.<sup>391</sup>

O texto que foi considerado o esboço de uma carta de 1935, continuação de um prefácio de cerca de 1920 ou contemporâneo da «Tábua Bibliográfica», e no qual Pessoa afirma ser discípulo de Caeiro e cria, ou lembra-se de ter criado, o vínculo directo entre *O Guardador de Rebanhos* e os poemas de “Chuva Obliqua”<sup>392</sup>, mantém uma proximidade evidente, material e de conteúdo, com trechos das “Notas para a recordação” de Álvaro de Campos, que permaneceram no espólio e foram redigidas num período entre, aproximadamente, 1930 e 1932 (cf. PAC, 92-134). Embora nem todos os suportes materiais das “Notas para a Recordação” estejam datados, alguns sustentam uma relação de proximidade com o esboço da primeira nota publicada na *presença*, que começa com «Conheci o meu mestre Caeiro [...]» [BNP 16A-10; PRES n° 30, 11 e cf. PAC, 331], esse sim com a data, no suporte, de 26 de Abril de 1930.<sup>393</sup> Num desses suportes e no contexto de uma nota de Campos que não chegou a ser publicada, existe um relato, em terceira pessoa, acerca do dia 8 de Março de 1914 na vida de Pessoa:

---

<sup>391</sup> É verdade que a condição de mestre esteve, de nascença, vinculada a Caeiro, e que em vários contextos onde Caeiro e Pessoa apareciam juntos era subentendida uma relação deste tipo. Um texto claro sobre a influência de Caeiro, no contexto do Neo-paganismo, foi intitulado «Programa do periodico de Caeiro R. Reis, etc.» [BNP 87-90 e 91], e não apresenta atribuição de autoria. A edição crítica de *Obras de António Mora* deturpou a contextualização do texto, possivelmente por lapso. Onde o documento diz «Ha quatro annos» na transcrição ficou «Ha quinze annos» (cf. AM, 138). Este texto será aproximadamente de 1917, e apresenta ainda um outro relato acerca dos efeitos de *O Guardador de Rebanhos*: «Ha quatro annos encontravam-se em Lisboa os trez colaboradores d'esta revista [Caeiro, Reis e, Pessoa ou Mora?] e um outro individuo ainda, poeta, hoje desviado infelizmente para attitudes febris mysticas, e ebrias de desequilibrio [Campos ou Pessoa?] [...] Um anno depois Alberto Caeiro leu-nos a serie de poemas que veem publicados adeante, e que formam o grande primeiro passo para o nosso fim. [...] *O Guardador de Rebanhos* foi para todos nós qualquer cousa como para um geographo sonhador da Renascença deveria ser a descoberta de America [...]» [BNP 87-91]. Em qualquer dos casos, o tipo de relação directa entre a poesia de Caeiro e “Chuva Obliqua” de Pessoa não é mencionada.

<sup>392</sup> A respeito de “Chuva Obliqua”, note-se que, por um momento, Pessoa parece ter considerado a possibilidade de atribuir este poema a um recém aparecido Bernardo Soares, aproximadamente em 1929, dizendo que a poesia de Soares era «o lixo da sua prosa» [cf. BNP 48C-22; LDD, 452]. A confirmação da autoria Fernando Pessoa do conjunto e a centralidade que adquiriria por ser o ponto de contacto com Caeiro seria, portanto, um assunto particularmente relevante após um último momento de dúvida.

<sup>393</sup> O texto «Tive sempre, desde creança...» foi manuscrito a caneta preta numa metade de folha impressa de *Sobre um Manifesto de Estudantes*, o mesmo material usado no esboço de carta a Aleister Crowley de Dezembro de 1929 [BNP 14B-5<sup>r</sup> e 6<sup>r</sup>; PCAC, 292]. Neste tipo de suporte foram redigidos vários componentes do conjunto “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro” [BNP 16A-10 a 13, 71-10 e 11, 71A-17 e 18, 71A-46 a 50; cf. PAC, 331-350], o primeiro dos quais corresponde à primeira nota publicada na *presença* em 1931, que no suporte está datada de «26/04/1930». Ainda no mesmo suporte existe uma comunicação mediúnica datada de «3-1-1930», e que contém a frase: «You mark now soon a marvellous stage in the least of your careers.» [BNP 49A-52; EAB, 330]; um poema datado de «2-XII-29» [BNP 60-35], e um curioso texto que afirma a existência de Campos: «[...] eu verifiquei que eu só fui a ficção, e Caeiro, Reis e Campos, e outros que venham a haver, sejam as verdadeiras realidades de que eu não fui mais que o paiz ou a estalagem [...] Alvaro de Campos disse-me – sim, affirmo, Alvaro de Campos disse-me: “É preciso deixar o leitor respirar intellectualmente [...]» [BNP 14C-27 e 27<sup>a</sup>; PAC, 74]. É claro que há outras datas associadas a este suporte material, que é abundante no espólio, mas torna-se difícil negar que parece haver um conjunto significativo restringido a um período e que se ocupa de um mesmo assunto.



O F[ernando] P[essoa] escreveu a fio – a fio, humanamente – aquelles poemas [...] elle, o Fernando Pessoa que, quando escreve uma quadra, emprega esforços de organização industrial para ver como ha [de] dispor atravez d’ella os dezassete raciocinios que ella é obrigada por lei a conter; [...] Este homem, tam inutilmente bem-dotado, vivendo constantemente na parabolica da sua complexidade, teve naquelle momento – também elle – a sua libertação. Se elle algum dia se esquecer ao ponto de publicar qualquer livro, se o livro fôr de versos, e vierem datados os pequenos poemas, ver-se-ha que ha qualquer coisa de differente nos que teem datas posteriores a 8 de Março de 1914.

[BNP 71A-50r; PAC, 106-107]

Esta nota de Campos limita-se a dar fé de que Pessoa viveu uma certa transformação no dia 8 de Março de 1914, e que escreveu poemas «a fio», sublinhando que isto não lhe era próprio. Ainda uma outra, possivelmente posterior, que aparece no espólio dactilografada e quase sem emendas, oferece outra versão da mesma narrativa, de modo mais abrangente. Nesta, Campos escreve acerca de quatro encontros com Caeiro, um de Ricardo Reis em 1912, outro de António Mora em 1913 e, finalmente, um de Campos e outro de Pessoa em 1914:

Por mim, antes de conhecer Caeiro, eu era uma machina nervosa de não fazer coisa nenhuma. Conheci o meu mestre Caeiro mais tarde que o Reis e o Mora [...] Já tinha escripto versos – trez sonetos e dois poemas (“Carnaval e “Opiario”). Esses sonetos e estes poemas mostram o que eu sentia quando estava sem amparo. Logo que conheci Caeiro, verifiquei-me. Cheguei a Londres e escrevi immediatamente a “Ode Triumphal”. E de ahi em diante, por mal ou por bem, tenho sido eu. | Mais curioso é o caso de Fernando Pessoa, que não existe, propriamente fallando. Este conheceu Caeiro um pouco antes de mim – em 8 de Março de 1914, segundo me disse. [...] Ouviu ler o Guardador de Rebanhos. Foi para casa com febre (a d’elle), e, num só lance escreveu a Chuva Obliqua, os seis poemas.

[BNP 71A-25; PAC, 102-103]

Nesta narrativa o adjectivo que qualifica a “Ode” de Campos, publicada em *Orpheu* 1 com data de Junho de 1914 (cf. ORPH, 83), era aproximado do dia 8 de Março de 1914. Aqui, quando um discípulo contava a sua própria história pessoal e a de um outro seu condiscípulo, o que no esboço de uma carta a Aleister Crowley, de Dezembro de 1929 [BNP 14B-5<sup>r</sup> e 6<sup>r</sup>; PCAC, 292], era chamado «the discipleship of Reis and Campos» a – na linha da “Tábua”, vinha incluir como membro Fernando Pessoa. O relato ficava, todavia, adereçado com o triunfalismo que Campos representava na obra desde *Orpheu*, mas que nos seus últimos poemas – alguns publicados na *presença* até 1930, tais como “Escrepto num livro abandonado” e “Aniversário” (PRES nsº 9 e 29), e mais tarde em 1933 “Tabacaria”

(PRES n° 39)<sup>394</sup> – se tinha tornado saudoso e disfórico. A exaltação triunfal, mas nostálgica, das “Notas para recordação ao meu Mestre Caeiro”, cristaliza-se, neste trecho, pela expressão conclusiva «Viva o meu mestre Caeiro!», fechando um ciclo.<sup>395</sup> Por isso, acerca das “Notas para a recordação”, Pessoa afirmou na carta a Casais Monteiro de 1935: «[...] ao escrever certos passos [...] tenho chorado lagrimas verdadeiras. É para que saiba com quem está lidando meu caro Casais Monteiro!» (CP, 257). Deverá recordar-se que na carta não enviada a Gaspar Simões, de Junho de 1929, Pessoa falava das “lágrimas de alegria” que “quase chorara” ao concluir o estudo inicial de Ricardo Reis aos poemas completos de Alberto Caeiro (CP, 275). Em 1929, Pessoa disse não ter chorado então porque se apercebeu que todo o enredo era inédito. Tendo em conta que as notas de Campos, haviam sido publicadas, pelo menos em parte, Pessoa se sentia à vontade para chorar, ou pelo menos para dizer que chorava.<sup>396</sup>

O texto «Tive sempre, desde creança [...]» [BNP 20-], que, como tenho defendido dialoga directamente com as “Notas para a recordação” de Campos, escritas em parte durante 1930, poderá ser, então, lido como sendo mais próximo cronologicamente, pelo momento em que foi redigido, da carta não enviada a Gaspar Simões, datada de Junho de 1929, do que da carta a Casais Monteiro de 1935. A este respeito, considere-se uma parte do texto que tem intrigado alguns dos seus editores. Após a narrativa do dia 13/8 de Março e da lembrança dos correspondentes imaginários dos cinco anos, Pessoa escreve no documento: «Um outro leitor, tendo verificado com pasmo que estas paginas não são datadas de Rilhafolhes [...]» [cf. BNP 20-76]. A frase não foi concluída, mas sugere duas questões. Por um lado, estipula que as páginas são dirigidas a um certo leitor, por outro, que estas “não seriam” páginas datadas de um certo manicómio. Isto é, datadas como cartas. Estas indicações reavaliam a hipótese de Enrico Martines, que, acima de outras considerações, apresenta o texto como sendo o esboço de uma carta. Porém, a ser assim, seria mais provavelmente uma carta a um correspondente já familiar em 1930, e não a

---

<sup>394</sup> Note-se que esta linha sentimental da poesia de Campos é a continuação de poemas publicados na revista *Contemporanea*, já antes considerada em detalhe (cf. 2.3).

<sup>395</sup> Com esta viragem da sensibilidade de Campos, Pessoa dava forma completa a uma descrição do deus Jano que, em 1914, fora apresentado como conjunção das figuras de Guerra Junqueiro e de António Nobre: «[uma] foi a face que olha para o Futuro, e se exalta. [Outra] foi a face que olha para o Passado, e se entristece.» (CEAE, 100). As duas faces são o Campos crepuscular que aqui foi antes analisado (cf. 1.3). Numa conferência de Janeiro de 2014, Miguel Tamen expressou a sua convicção de que por detrás de poemas como “Aniversário”, Pessoa conscientemente teria trabalhado elementos apreendidos na poesia de Nobre.

<sup>396</sup> Um outro texto que partilha as mesmas características materiais que o texto «Tive sempre, desde creança [...]» [BNP 20-74<sup>r</sup> a 76<sup>r</sup>] participaria no ciclo de textos lacrimosos de Pessoa perante à obra: «Choro sobre as minhas paginas imperfeitas, mas os vindouros, se as lerem, sentirão mais com o meu choro do que sentiriam com a perfeição, se eu a conseguisse, que me privaria de chorar e portanto até de escrever. O perfeito não se manifesta. O santo chora, e é humano. Deus está calado. Porisso podemos amar o santo, mas não podemos amar deus.» [BNP 28-28; LDD, 501].

Casais Monteiro, com o qual a correspondência só tem um verdadeiro começo em 1933.<sup>397</sup> Veja-se ainda, no que os editores têm concordado ser o último parágrafo deste possível esboço de carta, como a ideia de motivar ou recusar um certo tipo de interpretações – prática a que Gaspar Simões se tinha dedicado disciplinadamente desde 1929 – aparece desenvolvida:

Não nego porém – favoreço até – a explicação psiquiátrica; mas deve compreender-se que toda a actividade superior do espirito, porque é anormal, é igualmente susceptível de interpretação psiquiátrica. Não me custa admitir que eu seja louco, mas exijo que se compreenda que não sou louco diferentemente de Shakespeare<sup>398</sup>, qualquer que seja o valor relativo dos productos do lado são da nossa loucura.

(CP, 281)

Não é possível dizer que este trecho confirma a hipótese de o texto poder ser o esboço de uma carta a Gaspar Simões, escrito numa data próxima de Abril de 1930, como é sugerido pelas notas de Campos em que a data de 8 de Março era finalmente fixada como sendo a do contacto entre Pessoa e Caeiro. A explicação psiquiátrica da obra de Pessoa, não foi nunca evocada por Simões. Os termos que este usava, timidamente, em *Temas* e, mais tarde com maior ênfase em *O Mistério da Poesia*, eram psicanalíticos e não psiquiátricos, o que se bem pode ser semelhante numa certa noção de transparência ou obscuridade da obra com relação ao autor, não são o mesmo. O que Simões pretendia fazer, certamente, não era o mesmo que Max Nordau pretendeu fazer na sua *Dégénérescence* com autores como Wilde (cf. 1.1), excepto quando julgou ter percebido o funcionamento que explicava a totalidade da obra de um autor. O trecho acima citado do texto é, de facto, um possível esboço do começo das explicações dadas a Casais Monteiro, que, na carta de 1935 decorrem do enunciado «Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heteronymos é o fundo traço de hysteria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente hystérico, se sou, mais propriamente, hystero-neurasthenico.» (CP, 253).<sup>399</sup> Contudo, a possibilidade de

---

<sup>397</sup> A primeira carta de Pessoa a Casais Monteiro data de 11 de Janeiro de 1930. Não obstante, a correspondência foi interrompida e retomada apenas a 26 de Dezembro de 1933. Pessoa até parece ter-se esquecido da existência da primeira carta ou isso quis fazer pensar, o que resulta estranho (cf. CP, 244).

<sup>398</sup> É interessante ver uma outra manifestação da comparação com Shakespeare na correspondência com Gaspar Simões, desta vez em Novembro de 1931: «[...] poder algum dizer que eu mesmo aguardo um livro meu! Mas já o meu confrade William Shakespeare, pessoa de alguma categoria ate os Deuses, soffria da mesma doença do outro lado da alma...» (CP, 164).

<sup>399</sup> Existe, um outro trecho dactilografado onde esta ideia é desenvolvida em termos mais próximos dos da carta de 1935, e precisamente no contexto de uma carta: «Vou explicar-lhe a maneira de composição das figuras que componho em mim. Deve entender-se esta explicação como o desdobramento analytico de um phenomeno mais ou menos inconsciente. Fora impossivel compor essa personalidades por um impulso determinado da razão. | Sou, psiquiatricamente considerado, o que se chama um hystero-neurasthenico» [BNP 28-11]. Cabral Martins e Zenith consideraram o texto como sendo próximo de 1935 (cf. TH, 271), seguindo uma indicação de Teresa Rita Lopes em PCC, 378.

que um correspondente pudesse ser trocado por outro, sendo-lhe enviada matéria cuidadosamente preparada, em alguns casos até com cinco anos de antecedência, denuncia um traço partilhado tanto pelos possíveis esboços de cartas, independentemente de que estivessem dirigidas a Crowley, a Simões ou a Casais Monteiro, como pelas “Notas para a recordação” de Campos, nas quais parece ter sido incubada a narrativa do dia triunfal, que teria depois sido sugerida a Pessoa pelo próprio Campos. Esta ideia, não é descabida e Pessoa numa altura próxima, e no mesmo tipo de suporte, a quando escreveu o texto «Tive sempre, desde creança», afirmava que Campos lhe dizia coisas no meio de um texto que dava explicações sobre a natureza das suas obras: «[...] Álvaro de Campos disse-me – sim, afirmo, Alvaro de Campos disse-me [...]» [BNP 14C-27a; PAC, 74].<sup>400</sup>

A narrativa do dia triunfal resulta num acumulado de elementos previamente concebidos, mas não em simultâneo<sup>401</sup>, o que se torna ainda mais evidente ao notar que um dos mais enigmáticos detalhes do “dia triunfal”, na versão da carta de 1935, é aquele costume de escrever em pé: «acerquei-me de uma commoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso.» (CP, 255). Pessoa, que se saiba, não falou noutros lugares acerca deste seu particular costume. Porém, como já apontou Rita Patrício (Patrício 2014, 283-284), este elemento chegou a narrativa só após a publicação, primeiro na *presença* e logo no livro *O Mistério da Poesia*, do ensaio “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, em que um Gaspar Simões «de peito feito» afirmava: «[Flaubert] só podia escreve sentado; [Rousseau], passeando. [...] Fernando Pessoa pertence [...] à categoria dos que escrevem sentados.» (PRES n° 29, 9). Nem sentado, nem passeando. Pessoa escrevia em pé. Este gracejo, um tanto hostil, já tinha sido anunciado por Pessoa na carta que escreveu a Simões em Dezembro de 1931<sup>402</sup>, dizendo-lhe que não

---

<sup>400</sup> Esta frase está antecedida por um trecho, cuja pertença a um conjunto é indeterminada: «Pode ser que, se houver verdade a revelar-nos [...] eu verifique que eu só fui a ficção, e Caeiro, Reis e Campos, e outros que venha a haver, sejam as verdadeiras realidades de que eu não fui mais que o paiz ou a estalagem» (PAC, 74).

<sup>401</sup> De «1930?» tem sido datado por Cabral Martins e Zenith, um conjunto de esboços de um prefácio intitulado «*Ficções do Interlúdio*» que viria substituir o que antes fora chamado «*Aspectos*». O que ficou deste prefácio no espólio apresentaria o texto mais completo acerca das obras heterónimas de Pessoa que se conhece. Aí, Pessoa fala acerca das obras de Campos, Caeiro, Reis, Mora, o Barão de Teive e Bernardo Soares; e apresenta ainda uma descrição do magistério caeriano: «Que importa que Caeiro seja de mim se assim é Caeiro? | Assim, operando sobre Reis, que ainda não havia escipto alguma cousa, fez nascer nelle uma fôrma propria e uma pessoa esthetica. Assim, operando sobre Campos, o alargou dentro de si, como se lhe quebrasse diques. Assim, operando sobre mim mesmo, me livrou de sombras e farrapos, me deu mais inspiração á inspiração e mais alma alma. Depois d’isto, assim prodigiosamente conseguido, quem perguntara se Caeiro existiu?» [BNP 20-78; TH, 238]. Esta última parte do texto foi datada em *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação* como sendo de 1916 (cf. PI, 109). Apesar de o material da folha lembrar documentos associados ao “Prefácio de Ricardo Reis”, mais próximo de 1917, essa data não parece possível, tendo presente elementos do conteúdo, nomeadamente, a decisão de assumir publicamente a condição fictícia do nome de Caeiro, que só começa a manifestar-se alguns anos mais tarde, e ainda menos a possibilidade de Caeiro ser um mestre de Pessoa, que lhe outorgou a inspiração que não tinha.

<sup>402</sup> Para uma análise aprofundada do conteúdo desta carta cf. Patrício 274-283.

ele estava a perceber nada: «Deve v. compreender, antes de mais nada, que estou a fazer a crítica [do seu livro] assim mesmo, escrevendo corrente e directamente á machina a que estou sentado, sem procurar fazer literatura [...]» (CP, 172). Tudo isto para que Gaspar Simões soubesse – e soube, porque a carta a Casais Monteiro também estava dirigida a si por interposta pessoa, como, afinal, a todos nós – que Pessoa não tinha de estar morto para deleitar-se com partidas pregadas, mas que não era somente disso que o assunto se tratava. Lembre-se a partida que Pessoa quis pregar a Sá-Carneiro inventando um poeta bucólico, informação acerca da qual há um vago indício num texto anterior ao da carta a Casais Monteiro.<sup>403</sup> A intenção inicial podia ser essa, ou uma outra qualquer, mas o assunto veio parar num lugar diferente. O que acaba por não ser fácil de perceber é que Simões tenha tido uma surpresa desgostosa ao verificar que estava a ser objecto de chacota. Não deve esquecer-se que, em 1929, Gaspar Simões constituiu o «primeiro aviso», portanto, Bandarra-Simões, e o crítico nunca foi mais clarividente que quando escreveu as seguintes linhas no seu livro *Temas* acerca desse mesmo estudo: «Porque nunca chegamos a saber quando Fernando Pessoa fala sério ou ironiza. Tudo, mesmo, o que aí vai escrito sôbre a sua obra – pode êle reduzi-lo, àmanha, a uma ficção.» (CFP 8-519, 185). O verbo “reduzir” é que não estava certo.

Pregar partidas foi algo que Pessoa entendeu como uma acção muito próxima da escrita de obras literárias desde, pelo menos, 1907. No primeiro capítulo desta dissertação foi citado um texto intitulado «*Feignings*», redigido após uma primeira leitura do livro insigne de Max Nordau:

Suppose that, having studied the characteristics of degeneracy [...] I write to mystify a scientific critic [...] I may be a perfectly normal man and, as a joke, write these verses (may I not?). Can I not in the same manner pretend madness and write trash, being /yet/ a normal man? | See what alienists say of continued mystification.

[BNP 134-26; GL, 107]

Via-se, desde esta data precoce, que uma partida podia ter um lado mais sério, no confronto com um perigo futuro, sempre na iminência de novos obstáculos. No esboço da carta a Crowley de Dezembro de 1929, a expressão também aparecia: «The creation of Caeiro and of the discipleship of Reis and Campos seems, at first sight, an elaborate joke of the imagination. But is not. It's a great act of intellectual magic, a magnum opus of the impersonal creative power.» [BNP 14B-5<sup>e</sup> e 6<sup>e</sup>; PCAC, 292]. Todas estas seriam expressões

<sup>403</sup> Veja-se no contexto dos prefácios às *Ficções do Interlúdio*, um texto publicado e datado por Cabral Martins e Richard Zenith de «1930?»: «A Mario de Sa-Carneiro disse eu uma vez: quizerá ser, eu só, uma civilização: Mario de Sá-Carneiro respondeu-me: creio bem que você será... As palavras eram de amigo e a ocasião era de rir. Por isso as palavras podiam ser ditas.» [BNP 141-38v; TH, 240].

da mesma preocupação que caracterizara a correspondência de Pessoa com Côrtes-Rodrigues em 1915, quando aquele tentava explicar ao amigo que a sua obra não era uma simples *blague* (cf. 1.3).

Tendo isto presente, é oportuno regressar a um elemento do ensaio de Miguel Tamen acerca da carta a Casais Monteiro de 1935. Tamen notou que uma palavra da carta pode ter dois significados: «É como se “descobrir” [...] quisesse ao mesmo tempo dizer “ver o que lá está” e “inventar o que lá não está”» (Tamen, 91). Já aqui foi antecipado que por detrás desta ambiguidade se encontra uma descrição velada de dois objectivos da crítica (*criticism*), aferidos no século XIX. Um é aquele descrito por Matthew Arnold em “The Function of Criticism at the Present time”: «to see the object as in it self it really is.» (CFP 8-14A, 1). O outro é a apropriação dessa mesma frase por parte de Oscar Wilde em “The Critic as Artist”: «[...] the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not [...]» (OW, 1128). No contexto da obra de Arnold, ver o objecto “como em realidade é” tem sempre uma natureza reveladora, de carácter divino. Por isso, no seu ensaio sobre a função da crítica, fazendo um elogio àquele que considerava um dos melhores críticos da geração anterior à sua, Edmund Burke, Arnold rememora a narrativa do livro dos Números da bíblia hebraica sobre Balaão.<sup>404</sup> Burke, após anos de condenar a revolução francesa escreveu nos últimos anos da sua vida um texto em que aceitava a possibilidade de não ser ele a voz do juízo definitivo (cf. CFP 8-14A, 14-15). Segundo Arnold o seu gesto era equivalente ao que tinha acontecido com a personagem bíblica:

That return of Burke upon himself has always seemed to me one of the finest things in English literature. [...] [W]hen one side of a question has long had your earnest support, when all your feelings are engaged [...] still to be irresistibly carried [...] by the current of thought to the opposite side of

---

<sup>404</sup> A história de Balaão tem três momentos cruciais acerca da intervenção de YHVH nas acções dos homens. Um primeiro momento é aquele em que Balaão, um famoso profeta não israelita, é chamado pelo rei Balaque para amaldiçoar os israelitas que chegaram às suas terras, e atende o chamamento contra a vontade do senhor. Na viagem para encontrar a Balaque, a jumenta que Balaão cavalga vê um anjo que a desvia do caminho desejado por Balaão, e este, furioso, açoita a besta três vezes. Então, YHVH “abre a boca” da jumenta e entre o cavaleiro e o animal começa o seguinte diálogo: «J: Que te fiz eu, para que me espancasses estas três vezes? | B: Porque zombaste de mim; oxalá tivesse eu uma espada na mão, pois agora te mataria. | J: Porventura não sou a tua jumenta, em que cavalgaste toda a tua vida até hoje? Porventura tem sido o meu costume fazer assim para contigo? | B: Não.» (Números 22; 28-30). Nesse momento YHVH “abre os olhos” de Balaão e permite que veja o anjo que lhe diz que, se não fosse da jumenta, ele teria morrido. O segundo momento é aquele em que, subornado por Balaque, Balaão se dispõe por três vezes a amaldiçoar o povo de Israel. Contudo, em cada uma das oportunidades as palavras que saem da sua boca são uma bênção e uma profecia de prosperidade. Balaão, explicando o motivo pelo qual tem contrariado a vontade do rei diz-lhe: «o que o Senhor falar, isso falarei eu.» (Números 24; 13). Num terceiro momento, que Arnold não refere, Balaão teria participado numa conspiração que, por meio de um engano, pretendia induzir o povo de Israel em práticas condenadas por YHVH – comer dos sacrifícios aos ídolos e ter relações sexuais com prostitutas. Os israelitas caem na armadilha e YHVH envia uma praga para castigá-los, sem exterminá-los (cf. Números, 31; 16).

the question, and, like Balaam, to be unable to speak anything *but what the Lord has put in your mouth* [...] I know nothing more striking [...].

(CFP 8-14A, 15)

Num outro lugar da obra de Arnold, a história de Balaão também é lembrada, mas, desta vez, a personagem principal é a jumenta do profeta. O argumento, num trecho de *Culture and Anarchy*, é acerca de uma semelhança entre um catolicismo popular e um protestantismo radicalizado, caracterizada por Arnold da seguinte maneira:

The mental habit of him who imagines that Balaam's ass spoke, in no respect differs from the mental habit of him who imagines that a Madonna of wood or stone winked; and [...] are for the philosopher perfectly alike in not really and truly knowing [...] what is they say, or whereof they affirm.

(*Culture and Anarchy*, 140-141)

O que é problemático na dupla evocação de Arnold da história bíblica é uma certa ambiguidade acerca da responsabilidade de certas acções contidas na mesma narrativa. Por um lado, Balaão só falaria o que a divindade quisesse que falasse. A força desta última erradicaria qualquer vontade do primeiro, pelo que não é claro se a acção final é ou não *sua*, de Balaão. Na analogia com Burke, Arnold insere um elemento de arbítrio e interiorização. A acção de Burke é “a return upon himself”(cf. CFP 8-14A, 15). Por outro lado, no caso da jumenta, Arnold sublinha a possibilidade de alguns crentes quererem encontrar verdade histórica, *ad literam*, numa narrativa que ele supõe verdadeira mas num sentido não literal. Segundo Arnold, quem reconhecer o poder da divindade no caso de Balaão, terá percebido o modo como se manifesta a verdadeira crítica, quem o enfatizar no caso da jumenta não terá percebido o sentido da passagem.

Deixando Arnold por um momento, lembre-se que o diálogo crítico no qual Oscar Wilde inscreveu a sua frase: «[...] the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not [...]» (*Complete Works*, 1128), era um texto que defendia que não existe boa crítica que não seja criação de um novo objecto artístico (cf. 1.2). O olhar crítico, para Wilde, não se dá num momento prévio à criação artística, como aconteceria no argumento de Arnold. Para Wilde, não há um segundo momento, o olhar do crítico enquanto artista é simultaneamente de criação e de reconhecimento. Por isso, o crítico enquanto artista vê os objectos como estes “não são” porque está a criá-los continuamente. Pessoa, que conhecia e admirava as obras tanto de Wilde como de Arnold, pretendeu sintetizá-las. Num trecho preparado para o *Livro do Desassossego*, numa data que Jerónimo Pizarro considerou próxima de 1930, esta vontade de reunir aos dois críticos admiráveis torna-se manifesta: «As verdadeiras paisagens são as que nós mesmos creamos, porque assim, sendo deuses d'ellas,

as vemos como ellas verdadeiramente são, que é como foram criadas» [BNP 4-37v; LDD, 297].<sup>405</sup> O crítico wildiano criador é exacerbado à categoria de divindade e daí toma emprestadas as palavras de Arnold. Um particular interesse pela crítica e pelo seu ofício se confirmou na vida de Pessoa após 1927, quando começou a ver a sua obra comentada e esmiuçada nos primeiros artigos de José Régio na *presença*. A necessidade de ver os objectos como tinham sido criados, viu-se motivada pela constante inquirição de Gaspar Simões acerca do motivo último por detrás dos poemas de Pessoa e pela sua confessa vontade de «descobrir o seu processo criador» (CP, 136), como o próprio Simões afirmou. Mas não deve ser esquecido o sentido ambíguo de “descobrir” que Tamen viu claramente. Revelava-se necessário, então, para Pessoa, falar ele próprio sobre como a sua obra fora criada, mas o efeito inevitável seria o de criá-la uma vez mais, porque, como o crítico wildiano, Pessoa sempre via o objecto “como em realidade não é”, mas é assim que “ele é em realidade”.

Invoke-se um exemplo para concluir. Um elemento presente tanto numa carta a Gaspar Simões como na carta a Casais Monteiro de 13/14 de 1935, é a afirmação de Pessoa de que algumas coisas, ainda que erradas, “estão certas”. Numa carta enviada a Simões, datada de 14 de Julho de 1930, Pessoa afirma acerca da publicação do poema “Aniversário” de Álvaro de Campos: «A data [no poema] está fictícia: escrevi esses versos no dia dos meus annos (de mim), quer dizer a 13 de Junho, mas o Alvaro nasceu em 15 de Outubro, e assim se erra a data para certa.» (CP, 124). Na carta a Casais Monteiro, uma afirmação semelhante aparece, também a respeito de Campos: «Alvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1.30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes, e é verdade, pois feito o horoscopo para essa hora, está certo.)» (CP, 257). A verdade da carta a Casais Monteiro, e com ela a da génese dos heterónimos, está em estar “certa” nesse mesmo sentido. Mas assim como Ferreira Gomes “falou certo” acerca da hora exacta do nascimento de Campos, foi entregue, por Pessoa, a outros a tarefa de “certificar” os elementos que a sua obra estava projectada a conter.

---

<sup>405</sup> O tom arnoldiano da passagem encontra-se enunciado desde as primeiras linhas: «Ha uma erudição do conhecimento, que é propriamente o que se chama erudição, e ha uma erudição do entendimento que é o que se chama cultura. Mas ha tambem uma erudição da sensibilidade.» (cf. LDD, 296). Lembre-se que José Régio tinha, em 1927, acusado Pessoa de “ter lido muito e bem” para afirmar que a sua obra não era de “génio” mas de “talento” (PRES n.º 3, 2).





## Bibliografia

### Bibliografia Primaria

- ARNOLD, Matthew (1984). *Culture and Anarchy*. Edited by J. Dover Wilson. Cambridge University Press.
- PATER, Walter (1924). *Appreciations with an essay on Style*. London: Macmillan.
- (1924). *Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas*. London: Macmillan.
- (1969). *Plato and platonism: a series of lectures*. New York: Greenwood Press.
- (1997). *Imaginary Portraits, with: The Child in The House, Gaston Latour*. New York: Allworth Press.
- WILDE, Oscar (2003). *Complete Works*. Glasgow: Harper Collins.

### Obras Consultadas da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa. Acervo da Casa Fernando Pessoa:

#### CFP

- 1-5 BALTUS, Ernest (1903). *Le système nerveux et les organes des sens*. 4<sup>ème</sup> ed. Paris: Librairie Bloud et C<sup>ie</sup>. Treize gravures
- 1-36 DAVIDSON, David and Helbert ALDERSMITH (1927). *The Great Pyramid, its Divine Message: an original co-ordination of historical documents and archaeological evidences*. 4<sup>th</sup> ed. revised. London: Williams & Norgate
- 1-79 LACERDA, José Caetano de Sousa (1895). *Os Neurasthenicos: esboço d'um estudo medico e philosophico*. Prefaciado pelo Professor Sousa Martins. Lisboa: M. Gomes, Livreiro-Editor.
- 1-101 MARCUS AURELIUS (1908). *The Thoughts of Marcus Aurelius*. Translated by Georg Long. With his Life and an Essay on his Philosophy by the Translator. Also an Essay on Marcos Aurelius by Matthew Arnold; together with Cicero's Essay on Friendship, translated by W. Melmoth. London: Cassell & Co.
- 1-125 HAKE, Alfred Egmont (1895). *Regeneration: a reply to Max Nordau*. Westminster: Archibald Constable & Co.
- 1-151 CROWLEY, Aleister (1929). *Magic: in theory and practice (being part III of book 4)*. Paris: Lecram Press.
- 7-8 NORDAU, Max (1907). *On Art and Artists*. Translated by W. F. Harvey. London: T. Fisher Unwin.

- 8-14A ARNOLD, Matthew (1925). *Essays in Criticism: first series*. First Pocket edition. London: Macmillan.
- 8-14B ARNOLD, Matthew (1927). *Essays in Criticism: second series*. First Pocket edition. London: Macmillan.
- 8-15 ARNOLD, Matthew (1910). *The Poems of Matthew Arnold: 1840 to 1866*. Introduction by R. A. Scott-James. 2<sup>nd</sup> ed. London: J. M. Dent & Sons, Limited; New York: E. P. Dutton.
- 8-126 COWPER, William [1895]. *The Poetical Works of William Cowper*. Edited by Robert Aris Willmott. London, New York: George Routledge and Sons.
- 8-128 CROSLAND, Tomas William (1908). *The Lovely Woman*. London: Stanley Paul and Co.
- 8-159 DOUGLAS, Alfred [s.d.]. *Lord Alfred Douglas*. London: Ernest Benn Ltd.
- 8-216 GIDE, André (1910). *Oscar Wilde: in memoriam: souvenirs: le «De Profundis»*. Avec une héliogravure. 3<sup>ème</sup> éd. Paris: Mercure de France.
- 8-235 *Greek Anthology* (1916-1918). With an English translation by William Roger Paton. Bilingual edition. London: William Heinemann; New York: G. P. Putman's Sons,.
- 8-284 JOYCE, James (1932). *Ulysses*. 2 vols. Hamburg: The Odissey Press.
- 8-370 MONTEIRO, Adolfo Casais (1929). *Confusão, poemas*. Coimbra: Presença.
- 8-371 MONTEIRO, Adolfo Casais (1933). *Considerações Pessoaís*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- 8-425 PATER, Walter (1915). *The Renaissance: studies in art and poetry*. London: Macmillan.
- 8-460 RANSOME, Arthur (1913). *Oscar Wilde: a critical study*. 4<sup>th</sup> ed. London: Methuen.
- 8-514 SHERARD, Robert Harborough (1909). *Oscar Wilde: the story of an unhappy friendship*. Popular edition. London: Greening & Co.
- 8-519 SIMÕES, João Gaspar (1929). *Temas*. Coimbra: Edições
- 8-530 STRACHEY, Lytton (1928). *Books of Characters, French & English*. London: Chatto and Windus.
- 8-583 WILDE, Oscar (1908) [1910]. *De Profundis and The Ballad of Reading Gaol*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.
- 8-584 WILDE, Oscar (1909) [1910]. *Lord Arthur Savile's Crime and other Prose Pieces*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.
- 8-585 WILDE, Oscar (1911). *The Poems of Oscar Wilde*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.
- 9-11 BREMONT, Anne de (1914). *Oscar Wilde and his Mother: a memoir*. London: Everett & co.

9-20 COLVIN, Sidney (1899). *Keats*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan and co., Limited; New York:  
The Macmillan company.

## Bibliografia Secundária

- ABRAMS, M. H. et al (1960). *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. Edited by M.H. Abrams. Oxford University Press.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2008). “Portugal Futurista”, em: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Organização de Fernando Cabral Martins Lisboa: Caminho.
- BALTRUSCH, Burghard (2011). “Anarquia e heteronímia em Fernando Pessoa – O Banqueiro Anarquista Revisitado”, em: *Revista de Estudos Literários*, coordenação de António Apolinário Lourenço e Osvaldo Manuel Silvestre. Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Número 1.
- BAPTISTA, Abel Barros (2010). *De Espécie Complicada*. Coimbra: Angelus Novus.
- BARRETO, José (2008). “J. M. Robertson”, em: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.
- (2009). “Catholicismo imoral”. Inéditos de Fernando Pessoa. Lisboa: *Jornal i* nº 151, 29 de Outubro de 2009.
- (2011). “António Ferro: Modernism and Politics”, in: Steffen Dix, Jeronimo Pizarro (eds.), *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Oxford: Legenda.
- (2012A). “O mago e o louco: Fernando Pessoa e Alberto da Cunha Dias”, in: *Pessoa Plural* issue 1, Spring 2012.
- (2012B). “Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923”, in: *Pessoa Plural* issue 2, Fall 2012.
- (2012C). “A publicação de *O Interregno* no contexto político de 1927-1928”, in: *Pessoa Plural* issue 2, Fall 2012.
- (2013) “O Núcleo Acção Nacional em dois escritos desconhecidos de Fernando Pessoa”, in *Pessoa Plural* Issue 3, Spring 2013.
- BECHT, Ronald (1975). “Matthew Arnold’s «Switzerland»; The Drama of Choice”, in: *Victorian Poetry*, Volume 13, Number 1 / Spring. West Virginia University Press.
- BLANCO, José (1999). “A Fortuna crítica de Alberto Caeiro”, in: *Pessoa’s Alberto Caeiro. Special Issue: Portuguese Literary and Cultural Studies*, nº 3. University of Massachusetts Dartmouth.
- (2008). *Pessoana*. Volume I, Bibliografia passiva, selectiva e temática; Volume II, Índices. Lisboa: Assírio & Alvim.

- BLOOM, Harold (1974). "Introduction: The Crystal Man", in: *Selected Writings of Walter Pater*. Edited by Harold Bloom. New York: Columbia University Press.
- (1997). *The Anxiety of Influence* [1973]. New York / Oxford: Oxford University Press.
- BOTHE, Pauly Ellen (2008). "Meantime – *The Athenaeum*", em: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.
- BOTTO, António (2010). *Canções*. Tradução para o inglês de Fernando Pessoa | Edição, prefácio e notas de Jerónimo Pizarro e Nuno Ribeiro. Coleção Olisipo / Pessoa Editor. Lisboa: Guimarães.
- (2010B). *The Songs of António Botto*, translated by Fernando Pessoa; edited and with and introduction by Josiah Blackmore. London: University of Minesota.
- BRAGA, Vitoriano (1927). *Octávio*. Lisboa: J. Rodrigues & Ca.
- BRAKE, Laurel (1994). *Walter Pater*. Plymouth: Northcote House Publishers.
- BRISTOW, Joseph (2004). "Biographies", in: *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, edited by Frederick Roden. London: Palgrave Macmillan.
- BROWN, Julia P (1997). *Cosmopolitan Criticism; Oscar Wilde's Philosophy of Art*. University Press of Virginia.
- BUCKLER, William (1985). "The Poetics of Pater's Prose: *The Child in the House*", in: *Victorian Poetry*, Vol. 23, Number 3 (Autumn). Published by West Virginia University Press.
- CARDIELLO, Antonio (---) "Dedications", in: Biblioteca Digital, Casa Fernando Pessoa: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/dedicatorias.htm>
- CASTRO, Ivo (1990). *Editar Pessoa*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Estudos. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CENTENO, Yvette K. (1988). *Fernando Pessoa: Os Trecentos e outros ensaios*. Lisboa: Presença.
- COELHO, Jacinto do Prado (1964). "O nacionalismo utópico de Fernando Pessoa", em: *Colóquio Artes e Letras*, nº 31, Dezembro de 1964. Lisboa.
- COSTA, Paula (2008). "Paúlismo", em: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.
- CUNHA, Teresa Sobral (1988). "Pessoa responde a Campos: segunda carta a José Pacheco", em: *Revista da Biblioteca Nacional*. Centenário de Fernando Pessoa. Série 2, volume 3, número 3, Setembro-Dezembro de 1988.

- DANSON, Lawrence (1997). "Wilde as Critic and Theorist", in: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge University Press.
- DANSON, Lawrence (1998). *Wilde's Intentions. The Artist in His Criticism*. Oxford: Clarendon Press.
- DE CASTRO, Mariana (2005). *Oscar Wilde, Fernando Pessoa and the Art of Lying*. Master's degree final dissertation. Oxford University (Unpublished).
- (2006). "Oscar Wilde, Fernando Pessoa and the Art of Lying", in Portuguese Studies, Vol. 22, Number 2. London: Modern Humanities Research Association: <http://www.mhra.org.uk/index.html>
- (2008). "Oscar Wilde", em: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.
- (2010). *Fernando Pessoa's Shakespeare*. Doctoral Thesis, Department of Portuguese and Brazilian Studies, King's College London [Author's Document].
- DEL BENE, Orietta (1968). "Vivências de Walter Pater em Fernando Pessoa", em: *Separata da revista 'Ocidente'*, Volume LXXIV. Lisboa.
- DIX, Steffen (2004). "Pessoa e Nietzsche: deuses Gregos, Pluralidade Moderna e Pensamento Europeu no Princípio do Século XX", em: *Clio - Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*, número 11.
- (2010) "The Plurality of Gods and Man, or «The Aesthetic Attitude in All Its Pagan Splendor», in: Fernando Pessoa", in *The Pluralist* Vol. 5, number 1.
- (2011) "How the First Portuguese Modernism Became Public: From *Ophéu* to *Athena*", in: *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Edited by Steffen Dix and Jerónimo Pizarro. Modern Humanities Research Association: Legenda.
- DOMINGUES, Maria José (2013). *Fernando Pessoa e "A Nova Poesia Portuguesa": da teoria à concretização poética em Paris*. Lisboa: CLEPUL, Consultado em: <http://it.calameo.com/read/0018279774c9fbc72619a>, Janeiro de 2014.
- ELLMANN, Richard (1988). *Oscar Wilde*. London: Penguin Books.
- EMPSON, William (1960). *Some Versions of Pastoral*. New York: A New Directions Paperbook.
- FEIJÓ, António M (1993). "Proust leitor de Wilde", em: Oscar Wilde, *Intenções: Quatro Ensaios sobre Estética*. Lisboa: Cotovia.
- (1996). "A Constituição dos heterónimos I. *Caeiro e correcção de Wordsworth*", em: *Colóquio/Letras*, Numero 140-141. Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro de 1996.

- (1999A). “Fernando Pessoa’s Mothering of the Avant-Garde”, in: *Stanford Humanities Review*, Volume 7.1. Stanford University:  
<http://www.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/feijo.html>, Consultado em Fevereiro de 2014.
- (1999B). “*Mensagem*, a imprecisão denotativa de “um drama em gente”, e o anti-cristianismo de Pessoa”, em: *Românica* 8. Faculdade de Letras Universidade de Lisboa.
- (2000). “«Alberto Caeiro» e as últimas palavras de Fernando Pessoa”, em: *Colóquio/Letras*. Número 155-156. Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro de 2000.
- (2013A) “Prefácio”, em: Sepúlveda, Pedro. *Os livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.
- (2013B) “The Birth of Literature”, in: *Fernando Pessoa’s Modernity without Frontiers. Influences, Dialogues, Responses*. Edited by Mariana Gray de Castro. London: Tamesis.
- FERRARI, Patricio (---). “Signatures” in: Biblioteca Digital, Casa Fernando Pessoa:  
<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/assinaturas.htm>,  
consultado em Janeiro de 2014.
- (2008). “Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia”, in: *Portuguese Studies*, Vol. 24, Number 2. London: Modern Humanities Research Association.
- (2009). “A Biblioteca de Fernando Pessoa na génese do heterónimos: Dispersão e catalogação (1935-2008); A arte da leitura (1898-1907)”, em: *O Guardador de Papéis*, Jerónimo Pizarro Org.
- (2011). “On the Margins of Fernando Pessoa’s Private Library: A Reassessment of the Role of Marginalia in the Creation and Development of the Pre-heteronyms and in Caeiro’s Literary Production”, in: *Luzo-Brazilian Review*, Volume 48, Number 2. University of Wisconsin.
- FERRARIA, Ana Margarida (2011). *As Épicas breves de Keats e Pessoa*. Tese de Mestrado no Programa em Teoria da Literatura, Universidade de Lisboa:  
<http://www.fl.ul.pt/images/stories/Documentos/Programas/TeoriaLiteratura/Documentos/ferraria1.pdf>
- FERREIRA, Antonio Mega (1986). *Fernando Pessoa: O Comércio e a Publicidade. Incluindo textos inéditos*. Organização, introdução e notas de Antonio Mega Ferreira. Lisboa: Cinevoz.



- (2005). *Fazer pela vida. Um retrato de Fernando Pessoa, o empreendedor*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore (1987). *O Alibi Infinito. O projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FISCHER, Cláudia (2012). “Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d«O Marinheiro» de Fernando Pessoa” in: *Pessoa Plural*, Issue 1, Spring 2012.
- GAGLIARDI, Caio (2008). “Pauis”, em: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.
- GUIMARÃES, Fernando (1990). *Poética do simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HARTMAN, Geoffrey (1977) *Wordsworth's Poetry 1787-1914* [1964]. New Haven and London: Yale University Press.
- HOLLAND, Merlin e Rupert Hart-Davis (2009). *The Complete Letters of Oscar Wilde*.
- HORÁCIO (2012). *Arte Poética*. Introdução, Tradução e Comentário de R.M Rosado Fernandes. 4ª Edição Revista e Aumentada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- HUYSMANS, Joris Karl (19--). *À Rebours*. Paris: Bibliothèque Charpentier.
- INGLEBY, Leonard C. (1907). *The Life of Oscar Wilde*.
- INWOOD, Brad (1992). “Introduction”, in: *The Poem of Empedocles*. University of Toronto Press.
- IERODIAKANOU, Katerina (2005). “Empedocles on Colour and Colour Vision”, in: *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Number 29.
- JÚDICE, Nuno (2008). “Centauro”, em: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.
- KAHN, Charles H (1993). “Religion and Natural Philosophy in Empedocles’ Doctrine of the Soul”, in: *The Pre-Socratics: A Collection of Critical Essays*. Edited by Alexander P. D. Mourelatos. New Jersey: Princeton University Press.
- KEATS, John (2001) *The Major works including Endymion, the Odes, and Selected Letters*. Edited with an introduction and Notes by Elizabeth Cook, Oxford World’s Classics. Oxford University Press.
- KRABBEHOFT, Kenneth (2011). *Fernando Pessoa e as Doenças do Fim do Século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LIND, Georg (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- LOPES, Teresa Rita (1977). *Fernando Pessoa et le drame symboliste : héritage et création*, préface de René Etiemble. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LOURENÇO, Eduardo (1981). *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura estruturante do Drama em Gente*, 2ª edição. Lisboa: Moraes.
- LOURENÇO, M.S. (2009). *O Caminho do Pisões*, edição de João Dionísio. Lisboa: Assírio e Alvim.
- MACEDO, Suzette (1989). “Mentira, fingimento e máscaras”, em: Colóquio Letras, Número 107. Fundação Calouste-Gulbenkian, Lisboa.
- (1991). “Fernando Pessoa’s “O Banqueiro Anarquista” and “The Soul of Man under Socialism”, in: *Portuguese Studies*, Vol. 7. Modern Humanities Research Association.
- MALAFAIA, Teresa e Jorge Da Silva (2004). “Fernando Pessoa and The reception of Walter Pater in Portugal”, in: *The Reception of Walter Pater in Europe*. Edited by Stephen Bann. London: Thoemmes Continuum.
- MARTINHO, J.B (2011). “The Formation of a Modernist Tradition in Contemporary Portuguese Poetry”, in: *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Edited by Steffen Dix and Jerónimo Pizarro. Modern Humanities Research Association: Legenda.
- MARTINS, Fernando Cabral org. (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.
- MCNEILL, Patricia (2010). *Yeats and Pessoa: Parallel Poetic Styles*. London: Legenda.
- MEAD, George H. (1938). *Movements of Thought in the Nineteenth Century*. Edited by Merritt H. Moore. University of Chicago Press:  
<https://ia600307.us.archive.org/29/items/movementsofthoug00mead/movementsofthoug00mead.pdf>
- MONTEIRO, Américo (2006). *Fin de siècle, Dreyfus, Sionismo: Max Nordau e Portugal*. Coordenação de Américo Monteiro. Coimbra: Minerva.
- MONTEIRO, George (2008). “Shakespeare, the “Missing All”, in: in *Portuguese Studies*, Vol. 24, Number 2. London: Modern Humanities Research Association:  
<http://www.mhra.org.uk/index.html>
- MOTA, Pedro Teixeira da (1988). *Fernando Pessoa, A grande alma portuguesa: a carta ao conde de Keyserling e outros dois textos inéditos*. Estabelecidos e comentados por Pedro Teixeira da Mota. Lisboa: Manuel Lencastre, 1988.

- MOURÃO, Paula (2008). “Eugénio de Castro”, em: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.
- NORDAU, Max (1894). *Dégénérescence*. 2ème Éd. Traduit par Auguste Dietrich. Paris: Félix Alcan. Volume I et Volume II.
- PARRY, Richard (2012). “Empedocles”, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2012 Edition, Edward N. Zalta, editor:  
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/empedocles/>.
- PASI, Marco (2012). “September 1930, Lisbon: Aleister Crowley’s lost diary of his Portuguese trip.” in: *Pessoa Plural* issue 1, Spring 2012.
- PASI, Marco e Patricio Ferrari (2012). “Fernando Pessoa and Aleister Crowley: New discoveries and a new analysis of the documents in the Gerald Yorke Collection.”, in: *Pessoa Plural* issue 1, Spring 2012.
- PATRÍCIO, Rita (2012). *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Braga: Húmus.
- PÉREZ, Pablo Javier (2009). “Fernando Pessoa, el nietzscheano involuntario”, em: *Românica*. Revista de literatura do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, número 18.
- (2012) *Poesía, Ontología y Tragedia en Fernando Pessoa*. Madrid: Manuscritos.
- PIEDADE, Ana do Nascimento (2003). *Fradiquismo e modernidade no último Eça 1888-1900*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo (2007) *Entre Génio e Loucura*. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Coleção Estudos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2009). “O preço a pagar por comboios à tabela”. Inéditos de Fernando Pessoa. Lisboa: *Jornal i* nº 163, 12 Novembro de 2009.
- (2011) “Fernando Pessoa: Not one but multiple *isms*”, in: *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Edited by Steffen Dix and Jerónimo Pizarro. Modern Humanities Research Association: Legenda.
- (2012). *Pessoa Existe?*. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo e Patricio Ferrari (2011). “Uma Biblioteca em expansão: sobrecapas de livros de Fernando Pessoa / A Growing Library: dust jackets from Fernando Pessoa’s book collection”, em *Pessoa – Revista de ideias*, número 3. Casa Fernando Pessoa.

- PIZARRO, Jerónimo, Patricio Ferrari e António Cardiello (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa / Fernando Pessoa's Private Library*. Acervo da Casa Fernando Pessoa. Vol. I. Lisboa: Dom Quixote.
- PRISTA, Luís (2001). “Pessoa e o Curso Superior de Letras”, em: *Memória de afectos: homenagem da cultura portuguesa a Giuseppe Tavani*, organização de Manuel G. Simões, Ivo Castro e J. D. Pinto Correia. Lisboa: Edições Colibri, 2001
- RAMALHO, Maria Irene (2008). *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Porto: Afrontamento.
- Rebelo, Luis de Sousa, (1988). “Paganismo versus Cristismo em Fernando Pessoa”, em: *Colóquio/Letras* nº 104-105, Julho de 1988. Fundação Calouste Gulbenkian.
- RÉGIO, José (1925). [Pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira]. *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*. Dissertação para licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (Secção Filologia Românica).
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição de Manuela Parreira da Silva. Assírio e Alvim.
- (2010). *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio e Alvim.
- SAINTE- BEUVE, Charles Augustine (--). *Causeries du Lundi*. Troisième Édition. Tome Troisième. Paris: Garnier Frères, Libraires – Éditeurs. G, Rue des Saints’Pères.
- SARAIVA, Arnaldo (1996). *Fernando Pessoa Poeta – Tradutor de Poetas*. Porto: Lello Editores.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013). *Os livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.
- SEPÚLVEDA, Pedro e Jorge Uribe (2013). “Planeamento editorial de uma obra em potência: o autor, crítico e tradutos Thomas Crosse”, em: *Revista Colóquio-Letras*, Número 183, Maio de 2013.
- SENA, Jorge de (1981). *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*. Estudos coligidos 1940-1978, Volumes I e II. Lisboa: Edições 70.
- SEVERINO, Alexandrino(1983). *Fernando Pessoa na África do Sul: a formação inglesa de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote.
- SIMÕES, João Gaspar (1971). *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. 2ª edição. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (1977). *José Régio e a História do Movimento da “presença”*.
- SILVESTRE, Osvaldo M. (1990). *A vanguarda na literatura portuguesa: O Futurismo*. Tese de Mestrado, Universidade de Coimbra.
- SOUSA, Joao Rui de (2008). *Fernando Pessoa. Empregado de escritório*. Lisboa: Assírio & Alvim

- SOUZA, Luciano (2013). “Pessoa sob o signal da besta: aescrita de «O último Sortilégio» e o «Hymno a Pan» .” in: *Pessoa Plural*, Issue 4, Fall, 2013.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana (1988). “Filologia vs poesia? Eu defendo o dia Triunfal”, em: *Actas, Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Um Século de Pessoa*, organização de Isabel Tamen. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- TAMEN, Miguel (2002). *Artigos portugueses*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- TRILING, Lionel (1963). *Matthew Arnold*. London: Unwin.
- URIBE, Jorge (2012-2013). “Oscar Wilde, Educação e Teoria Aristocrática: um texto que era três”, in: *Pessoa Plural*, Issue 2, Fall 2012; and: “Adenda”, in: *Pessoa Plural*, Issue 3, Spring 2013.
- VIEIRA, Estela (2010). “Álvaro de Campos’ *Ultimatum*: An Old Recipe for a New Portuguese Poetics”, in; *Luzo-Brazilian Review*, Number 47, Volume 2. University of Winsconsin.
- WORDSWORTH, William (1984). *Poetical Works: Oxford Standard Authors*. Oxford University Press.
- WRIGHT, Thomas (2008). *Built of books: How reading defined the life of Oscar Wilde*. London: Hold Paperbacks.
- ZENITH, Richard (2008). “A importância de não ser Oscar? Pessoa tradutor de Wilde” em: *Egoísta*. Casino de Estoril, Casino de Lisboa, Casino da Póvoa, Junho de 2008.